

## Sarpedon

Von *Ernst Howald*, Zürich

Die neuen Anschauungen von der Rolle des Dichterischen und Schöpferischen in Homers Werk – die nicht ohne weiteres identisch sein müssen mit der Annahme einer einzigen Dichterpersönlichkeit – führen notwendigerweise zu einer erneuten Stellungnahme zu den einzelnen mythologischen Figuren und Motiven der beiden Epen, vor allem natürlich der Ilias. Während die bisherigen Sonderbehandlungen solcher Gestalten und ihrer Erlebnisse, z. B. in den Artikeln des Mythologischen Lexikons oder der Realencyclopädie in der Darstellung Homers nur mehr oder weniger die wichtigste Quelle, ähnlich einer Hauptgeschichtsquelle, sahen, die den ältesten Beleg für vorher schon Bestehendes darstellt, so glauben wir jetzt darüber klar zu sein, daß die Bedeutung des Epos für den Mythus eine ganz andere sei. Homers Rolle ist eine prinzipiell andere als die aller späteren Schriftsteller, so daß diese, natürlich mit Ausnahmen, neben ihm fast bedeutungslos werden. Bedeutungsvoll können sie höchstens werden für eine Geschichte des homerischen Erbes.

Freilich ist die Stellung Homers nicht für alle mythologischen Figuren und Motive dieselbe. Für wenige, aber sehr bedeutsame ist er nur letztes Glied einer prähistorischen Entwicklungsreihe. Für die Mehrzahl aber ist er der Erfinder und maßgebende Former. Das ist ohne weiteres bei jenen unzähligen kleinen Figuren mit ihrer Biographie der Fall, die nur einmal auftreten, in der Hauptsache, um in einem Kampfe von einem der zentralen Helden getötet zu werden. Zwischen diesem Gewalthaufen und jener kleinen Führerschar gibt es aber eine Anzahl Zwischenfiguren, Helden, die nicht nur einmal, sondern wiederholt erscheinen und zum festen Bestand des griechischen oder troischen Heers zu gehören scheinen. Bei ihnen besteht die Möglichkeit, daß sie schon vor Homer bestanden haben, aber erst von diesem in den troischen Krieg oder speziell in die Ereignisse, die den Inhalt der Ilias bilden, mit ganz bestimmten Absichten hineingezogen worden sind. Dabei will der Ausdruck Homer nicht unbedingt den Dichter der Ilias bezeichnen – es kann dies schon von einem ältern Dichter geschehen sein. Solche Figuren sind etwa Diomedes, Teukros, Aineias, Sarpedon. Jeder von ihnen verdient eine Untersuchung, weniger um der speziellen Resultate willen als wegen der Erkenntnisse über die künstlerische Eigenart der Epiker. Aineias haben wir in einem früheren Aufsatz untersucht und dabei festgestellt, daß der Dichter der Ilias ihn um seines Sohnesverhältnisses zu Aphrodite willen, d. h. letzten Endes wegen der kostbaren Geschichte von der Verwundung der Aphrodite durch Diomedes im *E* in die

Ilias eingeführt hat, ihn dann aber verwendet, wo er troianische Helden braucht<sup>1</sup>. Vorhomerisch ist also einzig die Herkunft von Aphrodite, alles andere, besonders die Verpflanzung in den troianischen Krieg, stammt von Homer.

Treten wir mit der gleichen Fragestellung an Sarpedon heran, so ist ohne weiteres klar, daß dessen Hauptfunktion innerhalb der Ilias in seinem Kampf mit Patroklos und seinem Tod durch dessen Hand liegt. Es ist zur Genüge bekannt, wie parteiisch der Dichter für die Griechen ist und wie schwer es ihm fällt, griechische Helden töten, verwunden oder überhaupt besiegen zu lassen. Das zeigt sich ja aufs deutlichste in der Handhabung des für die Ilias zentralen Motivs vom Zorn des Achill, das griechische Niederlagen erfordert: sie werden möglichst lange hinausgeschoben und, wenn sie endlich nicht mehr umgangen werden können, flüchtig genug abgetan. Aber auch das wichtigste Nebenmotiv, die Aufhebung des Zornes durch die Rache für den Tod des Freundes, verlangt wiederum den Untergang eines griechischen Helden, eben dieses Freundes. Wenn es also unvermeidlich ist, daß Patroklos den Tod durch Hektor findet, so muß diese Demütigung durch eine entsprechende Erhöhung vor dem Untergang gemildert und kompensiert werden, wie wir dies an zahllosen andern Orten beobachten.

Falls der Gedanke richtig ist, daß der Tod des Freundes als Kampfanreizung für Achill aus einem Memnongedicht stammt (daß die wichtigsten Details der Patroklié nach dem Vorbild einer vorhomerischen Aithiopis gestaltet sind, kann nach Pestalozzis Buch<sup>2</sup> kaum mehr bezweifelt werden), so interessiert uns zuerst, wie die Erhöhung des Helden vor dem Untergang dort geschah. Antilochos wird dadurch erhöht, daß er, der Jugendliche und den Großen noch nicht Ebenbürtige, Memnon in hoffnungslosem Kampf gegenübertritt und damit seinen Vater Nestor, den durch sein Alter Nicht-mehr-Ebenbürtigen, rettet, sich für ihn aufopfert. Eine solche Art der Erhöhung ist für sein Nachbild in der Ilias, für Patroklos, nicht möglich; er hat keinen Vater im Feld, er ist nicht jugendlich, sondern älter als Achill, wenn auch sein Alter, gerade durch den Einfluß des Antilochos, merkwürdig schillert. Der Dichter muß andere, gewöhnlichere Wege beschreiten: Patroklos muß vor dem Tode gewaltige Siege erzielen, so daß sein Untergang zuletzt nur durch göttliche Brutalität und menschliche Hinterhältigkeit zustande kommen kann. Vor allem muß er noch eine einzelne große Tat tun, einen über alle andern hinausragenden Gegner besiegen.

Dieser muß neu erfunden werden, denn die an und für sich spärlichen troianischen Helden haben alle bereits ihre Aufgabe und ihr Schicksal. Besser aber als erfinden ist es, eine schon bekannte Heldenfigur nach Troia zu verpflanzen. Am besten eignen sich Göttersöhne dafür, da sie an und für sich den Nimbus der Schwerüberwindlichkeit haben. Der Vorgang ist der gleiche, wie wir ihn bei Aineias beobachtet haben. Dabei dürfen wir nicht vergessen, daß das Memnongedicht, das so großen Einfluß auf die Patroklié hat, aus der Gotteskindschaft seiner beiden

<sup>1</sup> D.Z. 4 (1947), S. 69.

<sup>2</sup> Heinrich Pestalozzi, *Die Achilleis als Quelle der Ilias*, Erlenbach-Zürich 1945.

Helden, des Achill und des Memnon, höchste Effekte herausholte. Dort ist Zeus nur der Unparteiische, der Schiedsrichter im Streit der beiden Mütter, jetzt wird er zum persönlich getroffenen Vater.

Die vorhomerische Gegebenheit der Abstammung des Sarpedon von Zeus wird sofort bestätigt durch die von Homer abweichende, einstimmige, ja fast trotzig behauptete Genealogie der sonstigen Überlieferung, die Europa zur Mutter des Sarpedon, ihn also zum Bruder des Minos und des Rhadamanthys macht. Homer, der aus sagenchronologischen Gründen Europa als Mutter seines Sarpedon nicht brauchen konnte und darum eine eigene Genealogie, die ihn von einer Tochter des Bellerophon abstammen ließ, aufstellte, hat sich ausnahmsweise in diesem einen Punkt nicht durchgesetzt. Damit ist eine vorhomerische Einzelheit gesichert. Weniger sicher, aber wahrscheinlich, ist eine zweite. Voraussichtlich ist auch der Zusammenhang Sarpedons mit Lykien Homer schon vorgelegen. Es ist freilich ganz unmöglich, die wirren, natürlich ununterbrochen durch die homerische Version beeinflußten Angaben über Sarpedons Verhältnis zu seinen beiden Brüdern und die Gründe und die Art seiner Übersiedelung aus seinem Geburtsland Kreta nach Kleinasien auf ihren Echtheitsgehalt hin zu untersuchen. Aber es ist ja bekannt, wie die alte Sage auch sonst mit einer Landschaft Lykien operiert, die vielleicht ursprünglich einen rein transzendenten Charakter trug und gar nichts mit der später diesen Namen tragenden kleinasiatischen Landschaft zu tun hatte. Rein aus der Betrachtung des Sarpedonmythus heraus ist es wahrscheinlich, daß gerade diese lykische Beheimatung des Zeussohnes es war, die ihn dem Dichter als geeignete Person empfahl. Sein Vorgänger, der Dichter des Memnongedichtes, hatte zur Bereicherung des dürftigen Personals der troischen Seite und aus dem Bedürfnis nach einem bekannten Göttersohn, den Begriff der Bundesgenossen eingeführt, in seinem Fall den Äthiopen Memnon mit seinem aus märchenhafter Fremde herbeigeführten Heer. Wollte man auf diesem einladenden Weg weiterschreiten, so boten sich in allererster Linie kleinasiatische Völkerschaften als geeignet an, aus geographischen Überlegungen. In Troia selber fand Homer keinen Göttersohn. Aineias, dessen göttliche Geburt im Idagebirge beheimatet war, ließ sich noch, freilich in komplizierter Weise, Troia einordnen, wenn auch mit eigener Mannschaft, den Dardanern. Für den zweiten Göttersohn mußte man aber den Begriff der Bundesgenossenschaft in Anspruch nehmen. Aus diesen beiden Zutaten, die zu dem alten troischen Kern hinzutraten, erwuchs damit die Gemeinschaft der *Τοῦτες καὶ Λύνοι καὶ Δάρδανοι*, die uns in Anreden von Feldherrn durch die ganze Ilias hindurch begegnen.

Um der Patroklije willen und seines Todes durch Patroklos ist dieser Sarpedon in die Ilias eingeführt, aber, wie dies bei Aineias der Fall ist, verwendet ihn der Dichter auch an andern Stellen, natürlich vor der Hauptstelle, an der er ja den Tod findet, was die Planmäßigkeit des Gesamtbaues erneut deutlich macht. Es ist dies zweimal der Fall, in den Diomedeskämpfen des *E* und in der Teichomachie des *M*. Beschäftigen wir uns zuerst mit diesen Nebenstellen. Sie sind, als nicht zu

bezweifelnde Neuschöpfungen, besonders berufen, die ungehemmte Erfindungskraft des Dichters zu demonstrieren. Gegeben ist da wie dort einfach die Notwendigkeit eines gesteigerten Einsatzes der troischen Seite, im *E* nach der Verwundung der Aphrodite durch Diomedes, wobei Aineias in äußerste Gefahr gerät, freilich in Tat und Wahrheit nur sein Eidolon, wovon aber Griechen und Troer nichts wissen, im *M* dort, wo endlich der seit dem *B* erwartete Vorstoß der Troer kommt, der durch Zeus Achills Mutter Thetis versprochen wurde.

An beiden Orten soll vor allem der Eindruck eines Großkampfes erweckt werden. Zu diesem Zweck muß alle Mannschaft aufgeboten werden. Die Handlung muß möglichst ausgeweitet werden, aber es darf nichts Entscheidendes geschehen, die Haupthandlung nicht weitergeführt werden. Inwiefern dies auch für das *M* trifft, wo ja eine Entscheidung fallen muß, nämlich die Erstürmung der griechischen Lagermauer, werden wir gleich sehen. Für solches Geschehen eignet sich Sarpedon gut: seine Entscheidung fällt ja später, im *II*, ähnlich wie dies bei Aineias außerhalb des *E* der Fall ist. Sarpedon darf und muß heldenhaft kämpfen, er kann verwundet werden, aber natürlich nicht fallen.

So vollzieht es sich zuerst im *E*. Der Bedeutung des Sarpedon entsprechend ist die Kampfschilderung sehr sorgfältig durchgeführt, ja sogar mit einer einmaligen Pointe versehen: gegen den *Sohn* des Zeus schickt der Dichter einen Zeusenkel in den Kampf. Zu diesem Zweck nimmt er einen Sohn des Herakles und der Astyocheia, Tlepolemos, der offenbar in die mythische Vorgeschichte von Rhodos gehört, gerade nur für diesen einen Moment, gerade nur um ihn dem Sarpedon erliegen zu lassen, in die Zahl der Griechen vor Troia auf. Die Pointe ist nur angedeutet: ein schwacher Nachhall der Rivalität der beiden Mütter im Memnongedicht<sup>3</sup>.

Tlepolemos wird sofort getötet, Sarpedon am Schenkel verwundet; die Gefährten unterlassen es aus Kopflosigkeit, den Speer aus der Wunde zu ziehen, bis dann Hektor eingreift. Dreimal wird im Verlauf dieser Erzählung auf die eigentliche Aufgabe des Sarpedon in der Patrokli hingewiesen. 662 heißt es: *πατὴρ δ' ἔτι λοιγὸν ἄμυνεν*; 674 ff. schwankt Odysseus, ob er den Sarpedon verfolgen oder unter den übrigen Lykiern ein Massaker veranstalten solle. Er entschließt sich zu letzterm: *οὐδὲ ἄρδ' Ὁδοσσῆι μεγαλίτοι μόρσιμον ἦν | ἵψιμον Διὸς νιὸν ἀποκτάμεν ὁξέι χαλκῷ*, und 684 ff. bittet der verwundete Sarpedon darum, in die Stadt gebracht zu werden, um dort zu sterben: er weiß, daß er bald sterben muß und nicht mehr aus Troja in seine lykische Heimat zurückkehren wird.

Bei dieser Episode tritt auch das Bundesgenossenmalaise in Erscheinung, das sich bei den Kämpfen nach dem Tode des Patroklos wiederholt (*P* 140 ff.): die Lykier fühlen sich mißbraucht, auf jeden Fall zu wenig ästimiert. Hektor und seine

<sup>3</sup> Immisch (Lexikon der Mythologie 4 S. 404) sieht im Kampf des Sarpedon mit Tlepolemos «eine Spiegelung der Spannungen und Kämpfe in der südwestasiatischen Welt, wobei die Ionier mit den Lykiern vereint sich als Gegner der dorischen Hexapolis empfinden». Wie verschieden man doch, je nach den allgemeinen Gesichtspunkten, mythologische Einzelsachen interpretieren kann!

Sippe versagen, *ημεῖς δ' αὖ μαχόμεσθ' οἵ πέρ τ' ἐπίκοντοι ἔνειμεν* (E 477). Wer weiß, ob dieses Motiv nicht von vornherein zu den Bundesgenossen gehört, also schon vom Memnondichter herstammt?

Fast noch charakteristischer als die Verwendung Sarpedons im E ist die in der Teichomachie. Jetzt ist ihm Glaukos beigegeben, der in der Patroklie unentbehrlich sein wird. Die beiden kämpfen hier auf einem Nebenkriegsschauplatz, d. h. in Partien, die Ausweitungen des eigentlichen, zentralen Geschehens darstellen, das sich in der Mitte der Mauer abspielt, wo Hektor steht und angreift. Der Athener Menestheus, der den unaufhaltsam vorwärts stoßenden Lykiern gegenübersteht, muß aus der Mitte Aias und Teukros zu Hilfe holen, die eigentlich Hektor gegenüber stehen. Nichts desto weniger gelingt es dem Sarpedon, eine Bresche in die Mauer zu schlagen oder wenigstens die Brustwehr so zu zerstören, daß er *πολέεσσι δὲ θῆκε κέλενθον* (399), worum sich Hektor bis jetzt umsonst bemüht hat. Aber aus diesem großen Erfolg resultiert doch nichts; erst als Hektor das Gleiche tut, ist damit die Entscheidung, d. h. die Überwindung der Mauer ohne weiteres gegeben (466). Wie sehr die beiden Erfolge trotz der verschiedenen Auswertung identisch sind, geht aus folgendem hervor: 466 heißt es von Hektor *ἐσῆλτο πύλας*; den gleichen Ausdruck braucht von Sarpedon Patroklos im II, wenn er den Aianten zuruft (585): *κεῖται ἀνίρ, δει πρῶτος ἐσῆλατο τεῖχος Ἀχαιῶν, Σαρπηδόν.*

Nicht unerwähnt bleiben darf noch eine weitere Szene, obgleich sie nicht Sarpedon auftreten läßt, sondern Glaukos, der berühmte Waffentausch mit Diomedes (Z 119ff.). Der Dichter muß, während Hektor aus dem Kampf ausscheidet, zu jenem letzten Gang nach Troia, der in der Begegnung mit Andromache gipfelt, nach den Gesetzen epischer Darstellungsweise eine Probe des parallelen Geschehens auf der Kampfstätte geben – es ist darum auf alle Fälle der Dichter des Gesamtwerkes, der zum mindesten für den Ort dieser Szene verantwortlich ist – und wählt dafür diese köstliche Episode. Es gibt sicherlich keine Begründung dafür, warum er gerade Glaukos herbeizieht, außer der Tatsache, daß die asiatischen Bundesgenossen offenbar als reich galten. Für uns ist diese Partie darum wichtig, weil sie den «homerischen» Stammbaum des Glaukos und damit auch seines Vetters Sarpedon enthält.

Und nun wollen wir uns der Szene zuwenden, um deretwillen die Sarpedonfigur überhaupt in die Ilias eingeführt wurde, seinem Tod durch die Hand des Patroklos im II. Entsprechend ihrer Bedeutung operiert hier Homer mit den ganz großen Mitteln pathetischer Gestaltung. Zeus schwankt einige Augenblicke, ob er seinen Sohn nicht doch noch retten soll, obgleich er *πάλαι πεπρωμένος αἰση* ist (441), als er die beiden vom Wagen springen und zum Zweikampf antreten sieht, wird aber von Hera scharf zurechtgewiesen, die auf die Konsequenzen solchen Tuns aufmerksam macht. Zum Trost weist sie aber den Gatten auf die Möglichkeit hin, wenigstens den Toten zu schützen, d. h. ihn durch Tod und Schlaf in die Heimat bringen zu lassen, wo ihn die Verwandten würdig bestatten können. Zeus

fügt sich, läßt aber zu Ehren seines dem Tod entgegengehenden Sohnes blutige Tränen auf die Erde fallen. Es folgt der Kampf; Patroklos tötet zuerst den Wagenlenker des Sarpedon; Sarpedon verfehlt zwar seinen Gegner, trifft dafür das Beipferd Pedasos, dessen Anschirrung neben den beiden unsterblichen Pferden des Achill uns bei den Kampfvorbereitungen ausdrücklich geschildert wurde (152 ff.). Dank dem entschlossenen Handeln des Wagenlenkers Automedon wird aber eine Katastrophe vermieden. Im zweiten Waffengang wird dann Sarpedon tödlich getroffen, er stürzt, wie ein gefällter Baum, schwer zu Boden. Sterbend gibt er dem Glaukos letzte Aufträge, Patroklos zieht die Lanze aus seinem Leib, die Myrmidonen halten die Pferde fest, die davonrennen wollen. Es folgen die Kämpfe um Sarpedons Leiche, die durch Zeus' Entschluß, Patroklos' Siegeszug noch weiter andauern zu lassen, ihr Ende finden. Das zwingt zuerst Hektor zur Flucht, *γνῶ γὰρ Διὸς ἵοι τάλαντα* (658), so heißt es, obgleich von einer eigentlichen Wägung keine Rede ist. Dann sehen sich auch die Lykier mit Glaukos genötigt, Sarpedons Leiche preiszugeben. Die Griechen ziehen ihm die Rüstung aus, die Patroklos zu den Schiffen bringen läßt. Sie taucht später in den Wettspielen des *Ψ* noch einmal als Kampfpreis auf (800). Doch den Leichnam selber läßt Zeus nicht in die Hände der Feinde fallen: jetzt gibt er dem Apollo den Auftrag, ihn zu holen, zu waschen und ihn durch Hypnos und Thanatos nach Lykien bringen zu lassen, damit die Verwandten ihn dort begraben. Diese Aufträge des Zeus werden sogleich ausgeführt.

Bei aller Großartigkeit der einzelnen Motive kann es einem doch nicht entgehen, wie flüchtig und schablonenhaft, fast möchte man sagen nur andeutungsweise, sie verwendet werden. Der Grund dafür leuchtet ohne weiteres ein: alle entschiedenen sind aus dem Memnongedicht entnommen, das für den Tod des Sarpedon eben so Vorbild war, wie später für den Tod Hektors, so daß mit Recht gesagt werden kann: «Der Eos-Sohn lebt einmal in dem von Patroklos erlegten Sarpedon, zum anderen in dem von Achill getöteten Hektor fort.<sup>4</sup>» Für Hypnos und Thanatos ist dies selbstverständlich, so bald man einmal die Priorität der Figur des Memnon anerkennt<sup>5</sup>. Die Psychostasie wirkt in den eben angeführten *τάλαντα* rudimentär nach. An Stelle der gewaltigen Dreierszene Zeus-Eos-Thetis tritt das Gespräch des Zeus mit Hera und die blutigen Tränen des Vaters. Am interessantesten aber ist das Motiv der Tötung des einen Pferdes verarbeitet. Vorbild ist die Verwundung eines der Pferde am Wagen Nestors durch einen Pfeil des Paris im Memnongedicht. Schon ein oberflächlicher Blick genügt, um zu erkennen, welche Szene original und welche Kopie sein muß. Während der greise Nestor durch die Behinderung seines Wagens (*Νεστόρειον γὰρ ἵππος ἄρμ' ἐπέδα Πάριος ἐκ βελέων δαιχθείς*, Pindar *Pyth.* 6, 33) ohne den Zeitgewinn durch das opferbereite Eingreifen des Antilochos verloren wäre, spielt der gefährdete Wagen für Patroklos, der ja längstens abge-

<sup>4</sup> A. Heubeck, *Studien zur Struktur der Ilias*, Festschrift zur Feier des 200jährigen Bestehens des hum. Gymn. (Erlangen 1950) 34.

<sup>5</sup> H. Pestalozzi, a. O. 14.

stiegen ist, kaum eine Rolle. Aber es schließen sich noch weitere Probleme an. Bekanntlich enthält die Ilias eine Parallelszene in jener flüchtigen, fast nur skizzierten Schlachtschilderung des *Θ* (80–90), wo ein Pferd Nestors getötet wird. Daß es sich um ein Beipferd handelt, wird zuerst nicht gesagt, doch heißt es beim Durchschneiden der Halfter: *Ἵπποι παρηρόλας ἀπέταυρε* (87). Betrachtet man die beiden Partien der Ilias allein, ohne vom Memnongedicht Notiz zu nehmen, so wird man zum Schluß kommen müssen, daß die Schilderung in der *Κόλος μάχη* des *Θ* abhängig sei von derjenigen der Patrokli, zu welcher Entscheidung auch sprachwissenschaftliche Überlegungen führen<sup>6</sup>. Ein geradezu schlagender Beweis für die Priorität der Patrokli scheint in folgendem zu liegen: die sehr schwer zu verstehende Existenz eines Beipferdes auf dem Schlachtfeld findet ihre Erklärung aufs einleuchtendste durch die Tatsache, daß die beiden Hauptpferde des Patroklos unsterblich sind, also nicht getötet werden können und damit jenes dankbare Kampfmotiv ausschließen.

So überzeugend diese Deutung zu sein scheint, so ist sie vom mythologischen Standpunkt aus doch nicht richtig. Da die starke Abhängigkeit der Szenenfolge im *II* vom Memnongedicht nicht bestritten werden kann, so ist es undenkbar, daß der Dichter des *Θ* zwar das Motiv der Pferdverwundung aus dem *II* bezog, es aber wieder, wie der Memnondichter, auf Nestor übertrug. Es gibt nur eine Lösung: beide Szenen müssen direkt vom Memnongedicht abhängen, wofür nebenbei auch spricht, daß im *Θ* unserer Szene eine freilich nur skizzierte Psychostasie vorausgeht. Also muß auch dem Urnestor nicht eines seiner beiden Hauptpferde, sondern das Beipferd getötet worden sein, ja es muß für jene Stelle schon diese seltsame Tatsache eines Beipferdes im Kampf erfunden worden sein. Warum aber bekommt Nestor ein Beipferd? Darüber kann man nur Vermutungen anstellen, da uns das Detail der Bedrängung Nestors durch Memnon unbekannt ist. Was aber scheint wahrscheinlicher, als daß Nestor, nachdem ihm sein Sohn mit dem Opfer seines Lebens genügend Zeit verschafft hat, um seinen Wagen wieder gebrauchsfähig zu machen, sich durch die Flucht weitern Angriffen entzieht? Um eine Flucht zu ermöglichen, muß aber der Wagen seine zwei Pferde besitzen.

So weit ist die Abhängigkeit Homers von seinem Vorgänger greifbar. Natürlich kann sie noch viel weiter gegangen sein. Wie steht es zum Beispiel mit der Figur des Glaukos? Sie ist dem Dichter so unentbehrlich, daß er den im *M* an der Seite des Sarpedon Verwundeten zuerst Apollo um Heilung von seiner Wunde ersuchen lassen muß, bevor er die letzte Bitte des sterbenden Freundes zu erfüllen im Stande ist. Mit andern Worten, die Rolle des Glaukos im Kampf um die Leiche des Sarpedon war vom Dichter konzipiert, bevor er dieses sein Geschöpf im Mauerkampf wieder verwendete. Dort ließ er sich aber zu sehr gehen, so daß er zuerst, was er damit angestellt, wieder in Eile korrigieren mußte. Das scheint mir dafür zu sprechen, daß eine Rolle, wie sie jetzt Glaukos Sarpedon gegenüber erfüllt, von

<sup>6</sup> M. Leumann, *Homerische Wörter* (Basel 1950) 227.

einem andern, uns Unbekannten gegenüber Memnon gespielt wurde, wissen wir doch nichts über die Ereignisse, die nach Memnons Tod eintreten, abgesehen von der Rettung des Leichnams durch Tod und Schlaf. Vielleicht öffnen sich auf diese Weise einmal Wege zu genauerer Kenntnis jenes vorhomerischen Gedichtes, das auf alle Fälle in mancher Hinsicht in der Entwicklung der Epik Schule machte.

Die Untersuchung jeder homerischen Figur, jedes Motivs führt zu Erkenntnissen, die an und für sich nicht bedeutend sind. Sie gewähren keine Einblicke, weder in die graue Urzeit des griechischen Mythus noch in die Vorgeschichte der griechischen Stämme, dafür in die Werkstatt des Dichters oder der Dichter. Die Entscheidung über Singularis oder Pluralis derselben ist nicht einmal so wichtig, denn auf alle Fälle ist der Einzelne fest in einer Tradition verwurzelt. Und es ist gerade diese Tatsache, die die Lösung der Frage nach der Einheit oder Vielheit der Dichter so kompliziert macht.

## Pylos und Navarino

Von *Ernst Meyer*, Zürich

Eine der wichtigsten und aufsehenerregendsten Entdeckungen, die der Boden Griechenlands der Altertumswissenschaft in der letzten Zeit beschert hat, ist sicherlich das große Tontafelarchiv in kretischer Linearschrift B, das Blegen und Kuruniotis in dem von ihnen entdeckten und ausgegrabenen mykenischen Herrscherpalast nördlich des messenischen Pylos fanden<sup>1</sup>. Ein Palastarchiv aus dem mykenischen Griechenland um 1200 v. Chr., Welch aufregende Perspektive! So führten diese «Raubritter» der großartigen Burgen und Paläste der mykenischen Zeit doch nicht nur das Schwert, wie man nach den sehr spärlichen Zeugnissen von Schriftgebrauch im mykenischen Griechenland, die bis dahin bekannt geworden waren, bisher zumeist angenommen hatte, sondern besaßen doch auch ihre geregelte, schriftlich geführte Verwaltung. So dürfen wir hoffen, noch einmal urkundliche Nachrichten über das Griechenland des 2. Jahrtausends v. Chr. zu erhalten, falls es gelingt, der kretischen Schrift ihre Geheimnisse zu entlocken. Wir dürfen sogar hoffen, griechische Sprachzeugnisse gleich um einige Jahrhunderte älter als alle bisherigen zu bekommen und zugleich die ältesten Zeugnisse einer indogermanischen Sprache außer dem Hethitischen und den anderen indogermanischen Sprachen, die in den Tontafeln von Boghazköi und Amarna erhalten sind. So ist die im allgemeinen so stille und von den Strömen des Verkehrs kaum berührte Bucht von Navarino wieder einmal in den Vordergrund des Interesses getreten.

Sie ist so recht geeignet, einen Forscher zu fesseln, dem es Bedürfnis ist, über sein eigentliches Arbeitsgebiet hinauszusehen und verschiedene Zeiten und Kulturen vor seinem Auge vorüberziehen zu lassen, wie es der Jubilar, dem diese Zeilen gewidmet sind, in so beneidenswerter Weise in der Kunstgeschichte tut, und daraus schöpfe ich den Mut, im folgenden recht verschiedenerlei Dinge zu berühren, die nur durch den gemeinsamen Ort ihrer Beziehung zusammengehalten

<sup>1</sup> Mykenischer Palast in Ano-Englianos: Blegen, *Ill. London News*, 3. Juni (1939) 979–981. 1006; Blegen-Kuruniotis, *AJA* (1939) 557ff. = *'Εφ. ἀρχ.* (1938) *Xρονιά* 1ff. Kürzere Berichte: Kirsten, *Antike* XV (1939) 338; *Arch. Anz.* (1939) 253; (1940) 227ff.; *BCH* (1939) 302ff.; *JHS* 59 (1939) 195; *Rev. arch.* XIV (1940) 64f.; *Rev. Et. Gr.* 58 (1945) 253; *Klio* 33 (1940/1) 107f. Burr, *Zentralbl. f. Bibliothekswesen* 28 (1941) 417f. Zu den Tontafeln insbesondere noch Sundwall, *Forsch. u. Fortschr.* (1939) 293; *Acta Acad. Aboensis, Humaniora* XIII (1940) Nr. 8; Meriggi, *Antike* (1941) 170ff.; Hrozny, *Les inscriptions crétoises* (Prag 1949) 291ff. 372ff.; Alice E. Kober, *AJA* 52 (1948) 99; Pugliese-Carratelli, *Mon. Ant.* 40, 4 (1945) 462; tav. XXVII–XXIX; Klaffenbach, *Forsch. und Fortschr.* 24 (1948) 194; Emmett L. Bennett, *AJA* 54 (1950) 204ff.

sind. Große Erinnerungen und Reste der allerverschiedensten Zeiten sprechen uns an den Gestaden der Bucht von Navarino an. Heute noch sind die Reste der Befestigungen zu erkennen, die Demosthenes 425 v. Chr. auf Pylos baute, heute noch liegen auf dem höchsten Punkt von Sphakteria die Mauern, die schon Thukydides (IV 31, 2) als ein *ἔργα παλαιόν* bezeichnet. Dreimal vor allem wird die Bucht im Laufe ihrer Geschichte von den Strahlen des Ruhms vergoldet. Pylos, ihr antiker Name, beschwört den großen Namen des Nestor herauf, des ehrwürdigen, weisen Herrschers des «sandigen Pylos», den man sich in Altertum und Neuzeit hier herrschend vorstellte. Im Jahre 425 v. Chr. errangen die Athener hier einen ihrer gefeiertsten Siege, als es ihnen gelang, 292 der als unbesieglich geltenden Spartaner lebend gefangen zu nehmen. Und am 20. Oktober 1827 wurde in der Seeschlacht von Navarino durch den vernichtenden Sieg über die türkisch-venezianische Flotte die schwer bedrohte Freiheit des neu erstandenen Griechenland gesichert.

Nestor? Residierte er wirklich auf dem steilen Kalkfelsen des Kaps Koryphasion im Norden der weiten Bucht, auf dem sich 425 v. Chr. Demosthenes festsetzte und seit der Befreiung Messeniens von der spartanischen Herrschaft sich die Stadt Pylos erhob, oder wenigstens in seiner Nähe? Es gab ja nicht nur ein Pylos, sondern drei: *ἔστι Πύλος πρὸ Πύλου, Πύλος γε μέν ἔστι καὶ ἄλλος* (Strab. VIII 3, 7 p. 339; Eustath. 296, 30; 1394, 48; Schol. Aristoph. *eq.* 1059), ein Orakelvers, den schon Aristophanes (*eq.* 1058f.) zitiert. Außer der messenischen Stadt auf dem Koryphasion trugen zwei oder sogar drei andere Orte diesen Namen, eine Stadt in Elis am oberen Peneios, ein Dorf in Triphylien und vielleicht ein Dorf an der Küste von Elis südlich der Peneiosmündung, und auch sie erhoben Anspruch darauf, die Heimat Nestors gewesen zu sein<sup>2</sup>. Im Altertum galt fast allgemein der bekannteste dieser Orte, das messenische Pylos, als das von Homer genannte. Schon Pindar lässt Nestor in Messenien regieren<sup>3</sup>, und derselben Meinung sind die meisten Autoren<sup>4</sup>. Man war auch nicht in Verlegenheit, den Fremden, die die Stadt besuchten, die Stätten zu zeigen, an denen der große Vorfahr gelebt haben sollte. Die große Höhle am Nordabhang des Koryphasion sollte der Stall für Nestors Rinder gewesen sein, man zeigte auch sein Haus sogar mit einem Bild von ihm darin und natürlich auch sein Grab<sup>5</sup>. Dazwischen gab es aber eine Zeit, in der diese allgemein anerkannte Vorstellung bestritten wurde. Die hellenistischen Homererklärer erkannten, daß Homers nähere Angaben über Nestors Pylos zu dem messenischen Ort gar nicht paßten, sondern eine Lage weiter nördlich in

<sup>2</sup> Zum elischen Pylos s. bes. Strab. VIII 3, 7 p. 339 und Paus. VI 22, 5; Frazer, *Pausanias* IV 97f. mit älterer Literatur; zum triphyischen Pylos bes. Strab. VIII 3, 1; 3, 3; 3, 14; zu dem vierten Pylos an der elischen Küste vgl. demnächst meinen Artikel *Pylos 4* in der RE.

<sup>3</sup> *Pyth.* V 94; IV 223. 309; VI 34f.

<sup>4</sup> Pherek. FGrH 3 fg. 117 in Schol. *Od.* XI 281; Hellan. FGrH 4 fg. 124 in Schol. *Od.* XIII 4; Eustath. 1454, 30ff.; Isochr. *Panath.* 72; *Archid.* 18f.; Diod. IV 68, 6; Apollod. *Bibl.* I 93ff.; Paus. II 18, 7; IV 2, 5; 3, 7; 31, 11; 36, 1ff.; VI 22, 6 und im allgemeinen Strab. VIII 3, 7 p. 339; XIV 1, 3 p. 633, *οἱ πολλοὶ τῶν νεωτέρων καὶ συγγραφέων καὶ ποιητῶν*. Weiteres dazu in meinem Artikel *Pylos 5* der RE.

<sup>5</sup> Paus. IV 36, 2.

Triphylien voraussetzten, wo, wie sie entdeckten, noch zu ihrer Zeit ein Ort namens Pylos bestand, damals ein Dorf im Gebiet von Lepreon. Dieses mußte das Pylos Nestors sein. Ihre Argumentation lesen wir in den langen Auseinandersetzungen Strabos über die Frage des homerischen Pylos im 8. Buch seiner *Geographie*<sup>6</sup>. Wahrscheinlich war es Demetrios von Skepsis, der diese Entdeckung machte und die entsprechenden Folgerungen daraus zog; ihm schloß sich grundsätzlich Apollodor in seinem Kommentar zum Schiffskatalog an trotz mancher Einzeleinwände gegen seinen Vorgänger, ebenso Didymos. Auch der Geograph Artemidoros von Ephesos nahm noch um 100 v. Chr. dieses triphyliische Pylos zum Ausgangspunkt seiner ganzen Beschreibung der Landschaft<sup>7</sup>. In nachhellenistischer Zeit geriet dieser kleine Ort wieder ganz in Vergessenheit; Pausanias hat keine Ahnung mehr davon, daß es ein triphyliisches Pylos gegeben hat, das einstmals in der Diskussion um das Pylos Nestors eine große Rolle spielte<sup>8</sup>.

In der Neuzeit war es nicht viel anders als im Altertum; das Pylos Nestors wurde fast allgemein im messenischen Pylos gesucht. Das gilt sowohl für alle wissenschaftlichen Reisenden, die die Bucht von Navarino auf Nestors Spuren besuchten, wie für die zahlreichen Homercommentare. In letzteren finden wir verschiedentlich Unterschieden zwischen dem Pylos der Ilias, d. h. der Nestorerzählung, das in Triphylien angesetzt wird, und dem Pylos der Odyssee, das allgemein in Messenien gesucht wird. Die Stimmen, die allgemein für das triphyliische Pylos eintraten, waren recht vereinzelt, eine ausführlichere Begründung dafür gaben nur A. Bischoff und Victor Bérard, letzterer in weit ausholender Beweisführung<sup>9</sup>. Gänzlich verändert wurde die Sachlage, als Dörpfeld im Jahre 1907 bei Kakovatos in Triphylien drei große, reiche Kuppelgräber und auf der Höhe

<sup>6</sup> Bes. VIII 24ff.

<sup>7</sup> Strabos Behandlung von Triphylien im 8. Buch ist aus Artemidors *Periplus* und Apollodors Kommentar zum Schiffskatalog mit einer Reihe von Zitaten aus Demetrios von Skepsis zusammengearbeitet. Zur Quellenfrage s. bes. Fel. Bölte, *Triphylien bei Strabo*, Rh. Mus. 87 (1938) 142ff. und meinen Artikel *Pisa* in der RE XX. Für Demetrios von Skepsis als wahrscheinlich ersten, der auf dieses triphyliische Pylos hinwies, s. meine Ausführungen im Artikel *Pylos* 5 der RE; Didymos: Schol. Pind. *Pyth.* VI 35c. Weitere Scholien, die das triphyliische Pylos noch erwähnen, BD II. II 591; T II. XI 726, 759; Pind. *Pyth.* V 93; VI 35. Nach Strabo noch Eustath. 296f., 16ff. 1394, 43ff. und öfters und in seinem Kommentar zu Dion. Per. 409 (GGM II 292, 30ff.). Daß dieses triphyliische Pylos nicht eine «Erfundung» der Homerphilologen, sondern ein wirklich existierender Ort war, ergibt Strabos gesamte Darstellung und hat bes. Bölte, Rh. Mus. 83 (1934) 341f. betont; s. auch meinen Artikel *Pylos* 2 in der RE. Gefunden ist die Stelle noch nicht, die die antiken Geographen im Auge hatten; Kakovatos kann es nicht sein, da dazu die bei Strabo gegebenen verschiedenen Entfernungsangaben nicht passen.

<sup>8</sup> Die Stellen in Anm. 4; dazu noch z. B. Schol. D II. II 591; Schol. Pind. *Pyth.* V 92. 93; VI 35; Schol. Plat. *Symp.* 208 D; Philostr. *Heroica* 4, 2.

<sup>9</sup> A. Bischoff, *Bemerkungen über homerische Topographie* (Programm Schweinfurt 1874/5); V. Bérard, Rev. Arch. 34 (1899) 81ff.; 36 (1900) 345ff.; *les Phéniciens et l'Odyssée* I 61–146; bes. 64ff. 82ff. 93ff. 106ff. Sonst Heyne, *Ilias, observationes* IV 332; V 561; G. W. Nitzsch, *Erklärende Anmerkungen zu Homers Odyssee* (Hannover 1826) I 132ff.; K. O. Müller, *Orchomenos* 363ff. = 2. Aufl. 357ff.; Dorier I 72f.; 97f. = 2. Aufl. 74f. 99f.; A. Mommsen, Philol. (1853) 722; Buchholz, *Die homerischen Realien* I 231ff.; Ed. Schwartz, *Hermes* 34 (1899) 446 (anders noch RE I [1894], 2865, 53ff.); W. Leaf, *The Iliad* 2. Aufl. (1900) I 94f.; *Homer and history* 154f. 363. 366f. und öfter; Dörpfeld, *Leukas* (Athen 1905) S. V und Karte Taf. I; H. Browne, *Handbook of Homeric study*, 2. Aufl. (1908) 177ff.

darüber die Reste eines mykenischen Palastes fand und ausgrub<sup>10</sup>. Mit dem Nachweis eines mykenischen Herrschersitzes an dieser Stelle schien das Problem endgültig zugunsten des triphyllischen Pylos entschieden. Dörpfeld selber setzte die topographischen Fragen ausführlich auseinander<sup>11</sup>, und in fast der gesamten seitherigen Literatur wurde die Identifizierung als gesichert angenommen und nicht mehr diskutiert. Zweifelnde Stimmen waren ganz vereinzelt, unter ihnen befand sich besonders Wilamowitz, der unbeirrt an seiner Auffassung festhielt, daß es ein homerisches Pylos auf Erden überhaupt nicht gegeben habe. Die Kuppelgräber von Kakovatos gehörten zu der alten Stadt Samos-Samikon<sup>12</sup>. Wieder eine andere Lage entstand mit der Auffindung des neuen großen Palastes von Ano-Englianios nördlich der Bucht von Navarino, die vorbereitet war durch frühere Entdeckungen von mykenischen Kuppelgräbern an mehreren Stellen nördlich von Koryphasion<sup>13</sup>. Die Ausgräber haben ihre so prachtvolle Neuentdeckung sofort als Palast Nestors bezeichnet, und das ist allgemein übernommen worden<sup>14</sup>. Es ist mir bisher nur eine Stimme bekannt, die dieser Identifizierung entgegengetreten ist<sup>15</sup>.

Wie steht es nun? Müssen wir wirklich prompt wieder umlernen? War die durch Dörpfelds Entdeckung hergestellte bisherige communis opinio so schlecht begründet, daß sie beim ersten Anstoß wieder zusammenfällt? Zunächst kurz die topographische Situation. Die kleine, steile Akropolis von Kakovatos von 73 m Höhe, auf deren Gipfel die Reste des Palastes und an deren Aufgang von Norden die drei Kuppelgräber liegen, liegt 2 km von der nächsten Stelle der Küste entfernt auf dem letzten Ausläufer des Hügellandes über der Ebene. Die genaue Lage des neu gefundenen Palastes von Ano-Englianios ist nach den Angaben in der bisherigen Literatur nicht sicher festzustellen. Die Ausgräber haben es leider unterlassen, darüber genügende Auskunft zu geben, so daß auch jemand, der nicht das Glück hatte, an Ort und Stelle gewesen zu sein, die Stelle auf den vorhandenen Karten Griechenlands sicher bestimmen könnte. Eine Ortsbezeichnung Ano-Englianios ist weder auf irgendeiner zugänglichen Karte von Griechenland zu finden noch in den verschiedenen amtlichen Ortsverzeichnissen Griechenlands

<sup>10</sup> Ath. Mitt. 32 (1907) S. VI–XVI; 33 (1908) 295ff.; 34 (1909) 269ff.; 38 (1913) 128ff.

<sup>11</sup> Ath. Mitt. (1913) 97ff.

<sup>12</sup> Wilamowitz, *Homer. Unters.* 26f.; *Ilias und Homer* 65f. 207f.; *Pindaros* 488f.; *Heimkehr des Odysseus* 111f.; 134f. *Glaube der Hellenen* I 55. 214. 337f.; sonst Karo in Eberth, *Reallexikon der Vorgeschichte* X 336 und RE Suppl. VI 607, 41ff.; N. Gardiner, *Olympia* (Oxford 1925) 36f.; G. de Sanctis, *Storia dei Greci* (1939) I 218.

<sup>13</sup> Osman-aga: *Πραχτ.* (1925 6) 140f.; BCH 50 (1926) 552f.; Arch. Anz. (1927) 384; RE Suppl. VI 607, 32ff. Traganaes: *Πραχτ.* (1909) 274ff.; *Ἐρ. ἀρχ.* (1912) 268; (1914) 99ff.; Arch. Anz. (1915) 190f.; Fimmen, *Kretisch-myken. Kultur* 10; Eberth, *Reallexikon der Vorgeschichte* X 336; XI Taf. 62a; RE Suppl. VI 607, 29ff.; Valmin, *Das adriat. Gebiet in Vor- und Frühzeit* 40; *Etudes topographiques* 147.

<sup>14</sup> s. die in Anm. 1 genannten Berichte und Roebuck, *History of Messenia* (Chicago 1941) 24 A. 85; V. Burr, *Νέων κατάλογος*, Klio Beiheft 49 (1944) 58ff.; Wade-Gery, AJA 52 (1948) 115ff.; Schebold, *Orient, Hellas und Rom* (Bern 1949) 58; R. Hampe in *Vermächtnis der antiken Kunst* (Heidelberg 1950) 11ff. Eine ausführliche Begründung für die Identifizierung versucht W. A. Mac Donald, AJA 46 (1942) 538ff.; zum Teil danach Hampe I. c. 28ff.

<sup>15</sup> Å. S. Cooley, erwähnt bei Mac Donald 538 A. 2.

verzeichnet. Als maßgebend für die Lage muß wohl die Angabe betrachtet werden, daß die Stelle genau halbwegs zwischen den Dörfern Osman-aga (heute amtlich Koryphasion) und Lygudista-Chora liegt, je 4 km von diesen Orten entfernt, ob auf dem Ost- oder Westufer des von Lygudista-Chora kommenden Vergabaches erfahren wir auch nicht, es scheint aber das Ostufer angenommen werden zu müssen. Das ergibt eine Entfernung von 9–10 km bis Koryphasion-Pylos<sup>16</sup>.

Homer gibt an zwei Stellen eine Reihe von näheren Angaben über das Pylos Nestors, einmal in der Nestorerzählung im 11. Buch der *Ilias* v. 670–762, in der Nestor von einem Jugenderlebnis berichtet, einem Kampf mit den Epeiern, sodann in der Odyssee im Zusammenhang der Reise Telemachs nach Sparta, die ihn auf der Hin- und Rückfahrt nach Pylos führt, wo das Schiff mit dem Wagen vertauscht wird und umgekehrt. Zunächst ist zu sagen, daß Pylos bei Homer sowohl das Land ist, über das Nestor gebietet, so deutlich *Il.* IX 153. 295; XI 682f. 712 (danach Strab. VIII 3, 1 p. 336; 3, 3 p. 337), wie auch die Stadt *Od.* III 4 (dazu Strab. VIII 3, 1 p. 336); III 485 (*αἰτὸν πτολιεθόρ* im Gegensatz zur «Ebene»); XV 193. Die Stadt heißt aber auch einfach *τὸ ἄστυ*: *Il.* XI 683. 706; *Od.* XV 216. Für die Lage dieser Stadt sind entscheidend die Angaben *Il.* XI 682ff., wonach Nestor und seine Gefährten die in Elis jenseits des Alpheios erbeuteten großen Viehherden noch im Laufe der Nacht bis an die Stadt treiben und vor Tagesanbruch dort angelangt sind, und v. 714ff., wonach die Botschaft vom Angriff der Epeier auf eine pylyische Stadt am Nordufer des Alpheios in der Nacht in die Stadt kommt, die Streitwagenkämpfer daraufhin sofort rüsten und noch in der Nacht bis zum Fluß Minyeios bei Arene vorausfahren, um dort den Tagesanbruch und das langsamere nachkommende Fußvolk abzuwarten. Bölte hat diese Erzählung in geographisch-topographischer Beziehung ausgezeichnet erläutert (Rh. Mus. 83 [1934] 319ff.) und gezeigt, daß sie mit den örtlichen Verhältnissen im allerbesten Einklang steht, wenn wir die Stadt Nestors in Kakovatos ansetzen. Die genaue und klare Karte von Triphylien, die Graefinghoff für Dörfeld aufgenommen hat<sup>17</sup>, liefert die sichere kartenmäßige Grundlage. Der Fluß Minyeios gleich südlich des markanten Küstenpasses von Klidi und Arene im Durchgang dieses Passes sind sicher bekannt<sup>18</sup>. Die Entfernung der Akropolis von Kakovatos nun zum Südausgang von Klidi beträgt 8 km, von hier sind es zum Alpheios-

<sup>16</sup> Ich bemerke ausdrücklich, daß die Entfernung von nur 5 km bis zur Lagune von Osman-aga, die Blegen-Kuruniotis S. 559 angeben, danach falsch ist, ebenso die angeblich nur 2 km von Traganae bis Koryphasion l. c. S. 557 statt der wirklichen 6–7 km. Diese noch besonders irreführenden Angaben scheinen dadurch entstanden zu sein, daß die Ausgräber selber das Opfer ihrer unseligen Verwendung der modernen ärgerlichen Umnennungen von Ortsnamen geworden sind. «Koryphasion» ist bei ihnen nicht Koryphasion, sondern das Dorf Osman-aga, und auf dieser Verwechslung scheinen wohl obige Fehlangaben zu beruhen.

<sup>17</sup> Ath. Mitt. (1913) Taf. IV.

<sup>18</sup> Minyeios: Bölte Rh. Mus. (1934) 322. 326; RE VII A 190, 38ff.; Arene: Ath. Mitt. (1908) 320ff.; (1913) 112f.; Arch. Anz. (1909) 120; Fimmen, *Kretisch-myken. Kultur* 10; Bölte l. c. 322. 326; Sperling, AJA 46 (1942) 82. 86; Valmin, *Etudes topographiques* 48; RE VII A 193, 52ff.

übergang 13–16 km, je nachdem, wo wir diesen Übergang annehmen, der aber in jedem Fall oberhalb der Einmündung der Lestenitsa etwa in der Gegend von Olympia gewesen sein muß<sup>19</sup>. Das ergibt also von Kakovatos zum Alpheios 21 bis 24 km. Es braucht nicht lange ausgeführt zu werden, daß die Angaben Homers damit in bestem Einklang stehen. 25–30 km lassen sich Viehherden am Spät-nachmittag und in der Nacht schon treiben, und erst recht macht es keine Schwierigkeiten, daß die Streitwagen in der Nacht noch schnell die 8 km bis an die Enge von Klidi vorausfahren. Im Gegenteil, das ist sogar sehr anschaulich, denn hier ist der Punkt, der dringend so schnell wie möglich gesichert werden muß, wenn ein Angriff aus Norden auf die triphylyische Ebene droht. Der Nestorerzählung liegen ganz offensichtlich genaue Kenntnisse der Gegend zu Grunde. Ano-Englianios liegt jedoch 54 km südlich von Kakovatos, also 62 km von dem Engpaß von Klidi und 75–78 km vom Alpheiosübergang entfernt. Mit den Angaben in der Nestorerzählung Homers ist das völlig unvereinbar. Ano-Englianios kommt in dieser Erzählung für den Palast Nestors überhaupt nicht in Frage<sup>20</sup>.

Der Bericht über die Reise Telemachs nach Sparta ergibt folgendes. Die See-fahrt von Ithaka zum Strand von Pylos und umgekehrt dauert bei gutem Wind etwa eine Nacht (*Od.* II 388ff. 434; III 1ff.; XV 282ff. 495ff.), auf der Rückreise fährt Telemach noch bei Tage von Pylos ab und ist bei Anbruch der Nacht vor der elischen Küste etwa bei Kap Katakolo (*Od.* XV 296ff.)<sup>21</sup>. Die Wagenfahrt von Pylos nach Sparta dauert hin und zurück je zwei Tage; beide Male wird in Pherai übernachtet (III 485ff. bis IV 1; XV 182ff.). Pherai liegt dabei wesentlich näher bei Pylos als bei Sparta, denn auf der Hinfahrt spielen sich vor der Abfahrt in Pylos noch umfangreiche und zeitraubende Vorbereitungen mit Festschmaus und Opfern ab (III 404–476), und auf der Rückreise gelangt Telemach noch vor

<sup>19</sup> Bölte, Rh. Mus. (1934) 321. 328f.

<sup>20</sup> Das kann natürlich auch Mac Donald (s. o. Anm. 14) nicht wirklich bestreiten. Er hilft sich damit, daß er sowohl die Worte Homers wie die geographischen Tatsachen fälscht. Da man Viehherden wirklich nicht in einer Nacht gegen 80 km oder mehr treiben kann, soll das Vieh nicht entgegen dem klaren Wortlaut bei Homer bis zur Hauptstadt, sondern zu irgendeiner Stadt getrieben worden sein. Und da auch die Streitwagen für den Rest der Nacht kaum noch gegen 62 km gefahren sein können, sollen sie eben in einer späteren Nacht gefahren sein. Das ist dann zudem noch völlig sinnlos; weshalb müssen sie dann nachts fahren, und was sollen die Wagen allein an einem Punkt, der über 60 km entfernt ist? Ganz unerhört ist die Verdrehung der geographischen Fakten. Mac Donald beizifft S. 544 A. 44 die Entfernung Alpheios–Pylos auf 75 km, Alpheios–Arene auf 18, danach Arene–Pylos auf 75–18 = 57 km statt der tatsächlichen 8 km! Zu den 75 km addiert er dann 57 km für die Entfernung zwischen Kakovatos und dem messenischen Pylos und kommt so auf 132 km für die Entfernung vom Alpheios zum messenischen Pylos. Mit diesen Zahlen soll dann bewiesen werden, daß auch Kakovatos zu weit von Arene und dem Alpheios entfernt sei, um zu Homers Angaben zu passen. Die Zahlen stammen aus Dörpfelds Aufsatz in den Ath. Mitt. (1913) 110 und 114, wo die Entfernung vom Alpheios zum messenischen Pylos auf 75 km und die Eisenbahnentfernung (die aber einen großen Umweg macht!) von der Alpheiosbrücke bis Arene auf 18 km angegeben ist. Mac Donald überträgt die Zahl von 75 km auf die Entfernung von Kakovatos zum Alpheios, ohne zu merken, in welch grober Weise damit die Geographie verzerrt wird.

Ähnlich wie Mac Donald operiert auch Hampe mit der Begründung, daß die Worte Homers als dichterische Schilderung nicht so genau zu interpretieren seien.

<sup>21</sup> Zu Phea s. Bölte RE XIX 1909ff.

Dunkelheit mit seinem Schiff etwa in die Gegend von Katakolo. Wir erfahren dabei noch, daß die Stadt nicht unmittelbar an der Küste lag, sondern etwas landeinwärts im Hügelland (III 5. 31. 423f. 431. 485; XV 205ff.). Die Entfernung zur Küste ist aber gering, wie nicht nur die ganze Erzählung von den Vorgängen bei der ersten Ankunft Telemachs zeigt, sondern auch die amüsante Geschichte am Schluß bei der Rückkehr von Sparta, wo Telemach sich sehr beeilen muß, so schnell wie möglich abzufahren. Er muß sonst befürchten, daß der redselige Greis, wenn er von seiner Ankunft erfährt, sich höchst persönlich an den Strand hinunter bemüht, um ihn zu längerem Bleiben zu bewegen. Für die Burg von Kakovatos, die nur 2 km von der Küste entfernt liegt, paßt das ausgezeichnet, für Ano-Englianos gar nicht. Der gegebene Landeplatz für Ano-Englianos wäre die heutige Lagune von Osman-aga, die im Altertum noch nicht durch die sandige Nehrung von der Bucht von Navarino abgetrennt war, sondern noch offene Verbindung mit ihr besaß und so lange stets der eigentliche Hafen war. Ihr Nordende ist 8–9 km vom Palast von Ano-Englianos entfernt, aber auch bis zum nächsten Punkt der offenen Westküste wären es von dort etwa 6–7 km, in jedem Fall zwei bis drei Stunden. Zudem lag der Palast, wie sich aus den Höhenlinien auf der Karte des Peloponnes von Philippson ergibt, etwa 200 m hoch; Angaben existieren auch darüber nicht. Praktisch der einzige wirkliche Grund für das lange Festhalten am messenischen Pylos als Heimat Nestors ist aber Pherai, das Telemach auf der Reise nach Sparta als Haltepunkt benutzt. Wenn es das bekannteste Pherai gewesen sein soll, das heutige Kalamata-Kalamai am messenischen Golf, dann allerdings müßte die Fahrt vom messenischen Pylos und nicht vom triphyliischen ausgegangen sein. Aber eben diese Annahme ist unmöglich. Sie setzt voraus, daß nach der Vorstellung des Dichters Telemach im Wagen über den Taygetos gefahren wäre, oder daß der Dichter von der Existenz des Taygetos nichts gewußt hat. Nun ist es aber sicher, daß eine Wagenfahrt über das Gebirge auf allen denkbaren Wegen auch im leichtesten Wagen niemals möglich war<sup>22</sup>, und wenn man den Taygetos nördlich umfahren wollte, wäre es sinnlos, erst nach Kalamata zu fahren, abgesehen davon, daß die Entfernung von Sparta nach Kalamata um den Taygetos herum für eine Tagesfahrt viel zu groß wäre. Aber es kommt ja noch etwas anderes hinzu. Der Herrscher von Pherai ist nach *Ilias* und *Odyssee* (Il. V 542ff.; Od. III 488f.; XV 186f.) Diokles, der Sohn des Ortlochos, des Sohnes des Alpheios. Das heißt aber, dieses Pherai lag am Alpheios und nicht in Messenien<sup>23</sup>. Damit wird die Wagenfahrt Telemachs sofort klar und stößt sich an keinen geographischen Schwierigkeiten mehr. Es geht von Kakovatos über leichtes Hügel-

<sup>22</sup> s. die eingehende Behandlung der Wege über den Taygetos bei Bölte RE III A 1343ff.

<sup>23</sup> Das ist oft ausgesprochen: A. Bischoff (s. Anm. 9) 10f.; Bérard Rev. Arch. (1899) 83f.; 1900, 348. 364ff.; *Phéniciens* I 92; 111ff.; Dörpfeld, *Leukas* S. V und Karte Tafel I; Ath. Mitt. (1913) 120f.; Allen, JHS 30 (1910) 298f.; *catalogue of ships* 79; W. Leaf, *Homer and history*, 366ff.; L. Weber, Philol. 87 (1932) 407 A. 18; H. Rüter, *Zeit und Heimat der homerischen Epen* (Berlin 1937) 69f. 76f.; Cauer in Ameis-Hentze-Cauer, *Odyssee*, 14. Aufl. (1940) I, I 97 und bes. Bölte RE XIX 1798, 55ff.

gelände bis unmittelbar unter den wichtigen Paß von Typaneai-Platiana (RE VII A 1796f.), wo die spätere große Hauptstraße Sparta-Olympia erreicht wird, die in die Ebene von Megalopolis und von dort auf dem stets leichtesten und gewöhnlichsten Wege ins Eurotastal führt. Irgendwo im Gebiet der Hochebene von Megalopolis muß Pherai gelegen haben. Die Gesamtentfernung von Kakovatos nach Sparta beträgt auf dieser Straße gegen 115 km, und es paßt zwanglos, daß damit Pherai, wie die Angaben Homers verlangen, näher bei Pylos-Kakovatos als bei Sparta liegt<sup>24</sup>. Endlich Telemachs Seefahrt. Von Ithaka zum Strand von Kakovatos sind es etwa 120 km, für eine Nachtfahrt wohl möglich, bis an die Bucht von Navarino wären es 170–180 km, reichlich viel. Vor allem sind aber die fast 90 km von der Bucht von Navarino bis zum Kap Katakolo bei weitem zu viel, um sie noch am Abend des Tages nach der Wagenfahrt von Pherai nach Pylos vor Einbruch der Dunkelheit zurückzulegen. Vom Strand von Kakovatos bis dahin sind es nur etwa 35 km, was gar keine Schwierigkeiten macht.

Diese Übersicht über die näheren geographischen Angaben bei Homer zeigt, daß alle Angaben für Kakovatos als das homerische Pylos einwandfrei und bestens passen, aber für Ano-Englianos alle unmöglich sind. Zwischen Ilias und Odyssee bestehen in der Hinsicht keinerlei Unterschiede, in beiden Epen kann nur an ein triphylisches Pylos gedacht sein. Die Übersicht zeigt aber auch weiter, daß die Angaben Homers mit der geographischen Wirklichkeit in bestem Einklang sind, wenn wir Pylos in Kakovatos ansetzen. Pylos ist bei Homer kein Allerweltsmärchenland mehr, das überall und nirgends liegt<sup>25</sup>.

Anderes kommt hinzu. Das charakteristische, meist gebrauchte Beiwort für Pylos bei Homer ist ja *ἡμαθόεις*, «sandig», ein ungewöhnliches Beiwort, das auch nur Pylos trägt; denn Sand ist in Griechenland nicht gerade häufig. Was damit gemeint war, hat schon Apollodor gesehen<sup>26</sup>, der charakteristische Dünensaum, der die Küste Triphyliens begleitet<sup>27</sup>. Die westmessenische Küste ist aber durchaus Steilküste, Neogen, Kalk und Flysch, der Dünensaum endet am Kyparisseeis; ein Beiwort *ἡμαθόεις* ist für das Land südlich des Kyparisseeis unmöglich<sup>28</sup>. Allerdings, an den Nordfuß des Kaps Koryphasion, auf dem die geschichtliche Stadt Pylos lag, legen sich auch Sanddünen, über die die modernen Reisenden, die dort hinaufstiegen, genugsam stöhnen, und eine schmale Sandnehrung schließt sich an die Südostecke des Kaps an. Solange man noch Nestors Pylos auf diesem Berg suchte, mochte man diese Sanddünen als Bestätigung für die Lage des «sandigen» Pylos ansehen, so wenig bedeutend sie auch waren, und obwohl dieses Beiwort sich auf Pylos als Land bezieht. Aber das ist heute überholt; auf Kory-

<sup>24</sup> Zu der Straße s. bes. Bölte RE XIX 1800, 28ff.

<sup>25</sup> Wie zuletzt noch R. Cantieni, *Die Nestorerzählung im 11. Gesang der Ilias* (Diss. Zürich 1942) bes. S. 48 A. 99 annimmt.

<sup>26</sup> Strab. VIII 3, 14 p. 344; dazu Bölte, Rh. Mus. (1938) 150f.

<sup>27</sup> s. dazu Philippson, *Peloponnes* 325f.; Dörpfeld, Ath. Mitt. (1913) 128, 132 mit der Karte von Triphylien und der Umgebung von Kakovatos Taf. IV und V; Bölte, Rh. Mus. (1934) 323, 342.

<sup>28</sup> Vgl. Philippson, *Peloponnes* 371 und die geologische Karte Philippsons.

phasion lag keine Siedlung mykenischer Zeit<sup>29</sup>. An die Stelle von Koryphasion ist heute Ano-Englianos getreten. Dafür paßt nun *ἡμαθόεις* wieder gar nicht mehr, weder für die Palastanlage noch für das Land im allgemeinen. Es ist bezeichnend für die Macht eingewurzelter Vorstellungen, daß man nicht merkt, wie man mit der Verlegung von Nestors Palast von Koryphasion-Pylos nach Ano-Englianos eine Hauptvoraussetzung aufgegeben hat, auf der der Ansatz von Nestors Pylos im messenischen früher beruht hatte. Ganz kurz sei nur noch angeschlossen, daß der berühmte Vers der *Ilias* V 545, daß der Alpheios durch das Land der Pylier fließe, der in der antiken Diskussion die Hauptrolle spielt, selbstverständlich bei dem triphyllischen Pylos ganz anders verständlich ist als bei dem weit entfernten messenischen. Die friedlichen und feindlichen Beziehungen zu Nachbarn, von denen Nestor erzählt (*Il.* XI 670ff.; XXIII 630ff.; VII 133ff.), richten sich auf Elis und Arkadien, für Triphylien selbstverständlich, für Messenien unverständlich. Endlich läßt auch der Schiffskatalog (*Il.* II 591ff.) Nestors Reich nur in Triphylien liegen, von Thryon nördlich des Alpheios bis Kyparisseeis-Kyprassia im Süden. Südlich des Kaps Platamodes führt nichts<sup>30</sup>. Kurz: wo wir auch anpacken, alles und jedes beweist klar und zweifelsfrei, das homerische Pylos ist Kakovatos, nicht Ano-Englianos<sup>31</sup>.

Nehmen wir so in einer Beziehung Abschied vom messenischen Pylos, so wollen wir in anderem Zusammenhang doch dabei bleiben. Mancherlei falsche Angaben in der modernen Literatur und einige kleine Neuentdeckungen veranlassen mich, hier die wichtigsten Zeignisse über das mittelalterliche und frühneuzeitliche Pylos-Navarino zusammenzustellen und einen kurzen Blick auf seine Geschichte zu werfen.

Auch für die messenische Stadt Pylos war der Slavensturm wie für so viele

<sup>29</sup> Scherbenfunde zwar in der Nestorhöhle, aber keine Spur einer Siedlung: BCH 20 (1896) 388ff.; Ath. Mitt. XIV (1889) 132; Fimmen, *Kretisch-myken. Kultur* 10; Valmin, *Das adriatische Gebiet* 40.

<sup>30</sup> Arene s. o. Anm. 18; Thryon RE VII A 618, 38ff.; Bölte, Rh. Mus. (1934) 327f.; Sperling, AJA (1942) 82, 86; Kyprassia RE XII 47ff.; für die übrigen Strab. VIII 3, 24f. Näher kann hier nicht darauf eingegangen werden; ich verweise für eine genauere Behandlung auf meinen Artikel *Pylos* 5 der RE.

<sup>31</sup> Eine einzige Angabe Homers scheint nicht zu passen, worauf Hampe besonders Gewicht legt, daß Thryoessa «fern» am Alpheios liege (*Il.* XI 712). Aber sie steht in der Nestorerzählung, wo das triphyllische Pylos zweifellos ist. Daraus kann in diesem Zusammenhang nicht mehr geschlossen werden, als daß dem Dichter der Stelle auch ca. 25 km als weit erschienen.

Nur anhangsweise sei erwähnt, daß die Benennung «messenisches Pylos» für Ano-Englianos eigentlich eine Irreführung ist. Nicht nur weil immerhin 9–10 km dazwischen liegen, sondern vor allem, weil Ano-Englianos gar nicht mehr in den geographischen Raum der Bucht von Navarino gehört, sondern zum Hügelland des westmessenenischen Kambos. Es ist kein Zufall, daß die moderne griechische Provinzgrenze hier hindurchgeht; Ano-Englianos gehört zur modernen Provinz Triphylia, die Bucht zur Provinz Pylia. Welche Verwirrung dadurch bereits entstanden ist, zeigt das Buch Viktor Burrs, *Νεῶν κατάλογος*, Klio Beiheft 49 (1944) 61ff., der sich den neugefundenen Palast auf Koryphasion-Pylos selber vorstellt und damit argumentiert.

Eine ausführliche Behandlung der mit Pylos zusammenhängenden Fragen, in der auch manches hier nicht erwähnte Problem zur Sprache kommt, gebe ich in meinen Artikeln *Pylos* 1–5 der RE, die bereits zum Druck eingesandt sind.

antike Orte Griechenlands die entscheidende Wende, sie verschwindet seitdem aus der Geschichte. Das späteste Zeugnis für die antike Stadt ist ihre Erwähnung auf der Peutingerschen Tafel<sup>32</sup>. Auch ihr Name verschwindet, wenn auch die byzantinischen Schriftsteller zumeist in bekannter archaisierender Manier den antiken Namen für den mittelalterlichen Ort verwenden<sup>33</sup>. An seine Stelle traten zwei verschiedene neue Bezeichnungen der Örtlichkeit. Die einheimische griechische Benennung in Mittelalter und Neuzeit war Ἀβαρίνος, die etwa seit dem 11./12. Jahrhundert n. Chr. belegt ist<sup>34</sup> und aus der sich die in der Neuzeit übliche Form Navarino entwickelt hat. Der neue Name hat weder mit den Navaresen etwas zu tun<sup>35</sup> noch mit den Avaren<sup>36</sup>, wie in neuerer Zeit meistens angenommen wurde, sondern ist slavisch, wie besonders Vasmer gezeigt hat<sup>37</sup>. Er gehört zu den zahlreichen Ortsnamen, die von dem slavischen Wort für «Ahorn» gebildet sind,

<sup>32</sup> In byzantinischen Quellen heißt es allerdings, daß Pylos 881 n. Chr. von den Agarenern geplündert wurde, Cedrenus II 228, 1; Phrantzes I 34 p. 103, 23 Bonn. Bei Zonar. *Epit.* XVI 9, 50 ist aber nur davon die Rede, daß die Agarenen Pylos, also den Hafen, als Schlupfwinkel benutzt hätten, und diese Version der älteren Quelle wird die richtige sein.

<sup>33</sup> s. Anm. 32 und Nik. Chon. 806, 17; Phranthes II 2 p. 133 (s. den kritischen Apparat der Ausgabe von Papadopoulos); Laon. Chalkok. IX p. 478, 2: ebenso in dem Chrysobull Andronikos II. von 1293, Miklosich-Müller, *Acta et diplomata* V 160 Z. 18. Auch der Kardinal Bembo verwendet in seiner lateinisch geschriebenen *Historia Veneta* Buch V passim den Namen Pylos.

<sup>34</sup> *Nomina urbium mutata* (ed. Burckhardt, *Hieroclis synecdemus* S. 61ff. = Parthey S. 311ff.) I 11; II 65; III 116 (11. oder 12. Jhd., Bury, *Hermathena* XIII Nr. XXX 1905, 430ff.); Chrysobull Andronikos II. vom Jahr 1293, s. Anm. 33; *Chronik von Morea* ed. Buchon v. 6759 = J. Schmitt v. 8096; Georgios Gemistos Plethon (ca. 1350–1450), *διαγραφὴ ἀπάσης Πελοποννήσου*, abgedruckt bei Canter *Stobaeus* (1575) 230, daraus das Scholion bei Ptol. III 14, 31 in den Handschriften ADHM 1. E Müller = aDlmx Schnabel, alle aus dem 15. Jhd. (P. Schnabel, *Text und Karten des Ptolemaeus* 30. 31, 33), danach Ptolemaeus ed. Gastaldi (1548) 103 und in allen lateinischen Ptolemaeusdrucken des 16. Jhdts., die auf die lateinische Übersetzung Willibald Pirckheymers (Straßburg 1525) zurückgehen, hier zu Abarmus verschriften; danach Baudrand, *Geographia* (1681) II 151; Bruzen de la Martinière, *Le grand dictionnaire géographique* VI (1736) 543 und in der beschreibenden Literatur oft. Phrantzes IV 19 p. I 407; Sophianos (s. u. Anm. 42) col. IV Z. 16 = col. III des Drucks von 1570, Z. 3 v. u.; M. Crusius, *Turcograecia* (Basel 1584) 322 = Le Quien, *Oriens Christianus* II 236f. (Brief des Protonotars Theodosius aus dem Jahre 1578). Der Name ist für das Kastell auf dem Kap Koryphasion bis heute üblich geblieben.

<sup>35</sup> Nompar de Caumont, *Voyage d'oultremer en Jérusalem ... l'an 1418*, ed. DelaGrange, Paris 1858, 89; Hopf in Ersch und Grubers *Encyclopädie* 85, 212. 321; 86, 24; G. Meyer, *Essays* I 136; Tozer in Finlay-Tozer, *History of Greece* I 338 A. 1; VII 17 A. 1; Miller-Lambros, *Iστορία τῆς Φοινίκης* I 451f.; Hertzberg, *Geschichte Griechenlands* I 138; II 363; Vivien de Saint Martin, *Nouveau dictionnaire de géographie universelle* IV (Paris 1890) 48; Sathas, *Documents* I S. XXIX; Philippson, *Peloponnes* 376.

An italienisch navale dachten Kopitar, *Jahrbücher der Literatur* 51 (1830) 118 und J. Bar. Ow, *Die Abstammung der Griechen* (München 1848) 65.

<sup>36</sup> Fallmerayer, *Geschichte der Halbinsel Morea* I 188; Krause in Ersch und Grubers *Encyclopädie* 83, 342; Curtius, *Peloponnesos* I 86; II 181; Will. Smith, *Dictionnaire of Greek and Roman geography* (London 1856/7) II 685; Finlay-Tozer, *History of Greece* VII 17 A. 1; Will. Miller, *The Latins in the Levant* (London 1908) 166 = Miller-Lambros, *Iστορία τῆς Φοινίκης* I 238 A. 1; Miller, Engl. hist. rev. XX (1905) 307ff.; XXI (1906) 106; Bury, *Hermathena* XIII Nr. XXXI (1905) 430ff.; Joh. Schmitt, *The chronicle of Morea* (London 1904) 633.

<sup>37</sup> Kopitar, *Jahrbücher der Literatur* 51 (1830) 118; J. M. Heilmaier, *Über die Entstehung der romaischen Sprache* (Aschaffenburg 1834) 21; G. Meyer in *Analecta Graeciensia* (Graz 1893) 11f.; Krumbacher, *Byz. Zeitschr.* XIV 675f.; Vasmer, *Abh. Berlin* (1941, 12) 10, 160: Avor'n «Ahornort».

und ist in Griechenland in ähnlichen Bildungen noch häufig belegt<sup>38</sup>. Ich kann für die slavische Etymologie des Namens noch einen weiteren Beleg beibringen, der auch Vasmers großer Belesenheit entgangen ist. Der alte Leunclavius behauptet nämlich, die türkische Form des Namens sei Javarin gewesen<sup>39</sup>. Wenn sich diese Form auch in der zeitlich meist jüngeren türkischen Literatur bisher nicht hat finden lassen<sup>40</sup>, so liegt doch kein Grund vor, die Nachricht zu bezweifeln, da Leunclavius sonst gut unterrichtet war. Es wird die gesprochene Form des Namens gewesen sein. Aus dem Türkischen läßt sich dieses anlautende J nicht erklären, es ist zweifellos das sekundäre J, das sich in den slawischen Sprachen bei vokalisch anlautenden Wörtern entwickelt hat und stützt damit die slawische Etymologie bestens. In der griechischen Form Ἀβαρίνος ist die bei der slawischen Einwanderung geltende ältere Form ohne dieses sekundäre J erhalten geblieben<sup>41</sup>. Aus Ἀβαρίνος entsteht Navarino in der gleichen Weise, wie aus Ios Nio, aus Ikaria Nikaria usw. geworden ist, indem das N des Akkusativs des Artikels zum Hauptwort gezogen wurde, ein häufiger sprachlicher Vorgang nicht nur bei Ortsnamen. Der älteste Beleg für diese Form Navarino stammt aus dem Jahre 1536<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Ἀβαρίνος, Ἀβαρίνα, Ἀβαρίτσα, Ἀβαρίκος, Ἀβαρίνεια, Ἀβορος, Ἀβορίτη, Ἀβοράνη, Vässmer I. c. 65f. 102. 113. 160. 202.

<sup>39</sup> *Historiae Musulmanae Turcorum ... libri XVIII* (Frankfurt 1591) Buch XVI S. 642 Z. 26; 858, danach bei Baudrand, *Geographia* (1681) II 151; Coronelli, *Description géographique et historique de la Morée* (Paris 1687) 21; *Biblioteca universale* (Venedig 1701) I 157f. Nr. 730; O. Dapper, *Naukeurige beschryving van Morea* (Amsterdam 1688) 13; Franc. Piacenza Napolitano, *L'Egeo redivivo* (Modona 1688) 28; Louis Moréri, *Le grand dictionnaire historique*, sehr viele Ausgaben, z. B. 6. éd. (Utrecht 1692) IV 10; nouv. éd. (Paris 1725) V 547.

<sup>40</sup> s. gleich unten mit Anm. 44.

<sup>41</sup> Einer brieflichen Mitteilung Vasmers entnehme ich, daß gegen diese Deutung von slavistischer Seite keine Bedenken bestehen.

<sup>42</sup> Sophianus, *Nomina antiqua et recentia* (s. o. Anm. 34). Dieses Verzeichnis des Nikolaos Sophianos zu seiner 1536 in Rom erschienenen, berühmten ersten Karte Altgriechenlands ist sehr selten. Mir sind bisher drei voneinander unabhängige Drucke dieses Verzeichnisses bekannt geworden. Ein undatierter Einblattdruck befindet sich in der Bibliothèque Nationale in Paris in dem Manuskriptsammlung band coll. Dupuy Nr. 728 feuillet 183 ganz in lateinischer Sprache, ein anderer Druck, in dem die griechischen Namen z. T. griechisch gegeben sind, befindet sich in einzelnen Exemplaren des sogenannten «Atlas Lafreri», datiert Romae typis Antonii Lafreri 1570, ein Exemplar davon ebenfalls in Paris Dép. de la géographie Rés. DD 655 feuille 74, ein anderes in der Bibliothek Nordenskiöld, jetzt in der Universitätsbibliothek Helsingfors, s. Nordenskiöld, *Facsimile Atlas* 120; weitere 7 Exemplare dieses Drucks bei Tooley 32; ein dritter Druck endlich in der Athener Nationalbibliothek eingeheftet in dem dortigen Exemplar des Buches des Nicolaus Gerbelius, *Pro declaracione picturae ... Graeciae Sophiani*, Basel 1550, ebenfalls nur lateinisch. Erwähnt ist dieses Verzeichnis ohne den Namen des Verfassers unter dem Titel *Nomi antichi et moderni della Grecia* in dem 1572 gedruckten Verzeichnis der Drucke des Antonio Lafreri, s. Fr. Ehrle (s. u.) 55 Z. 104. Zu Sophianos s. insbes. Konrad Gessner, *Bibliotheca universalis* (1545) 523; Sophianos, *Grammaire de la langue Grecque vulgaire* ed. Legrand, 19ff.; Legrand, *Bibliographie hellénique* I S. CLXXXVIIff.; Bagrow, Petermanns Mitteilungen Erg. Heft 210 (1930) 69ff. Zu den meist als «Lafreri-Atlas» bezeichneten italienischen Kartensammlungen des 16. Jhdts. s. Nordenskiöld, *Facsimile Atlas* 117ff. 136 und bes. R. V. Tooley, *Maps in Italian Atlases of the sixteenth century*, *Imago mundi* III (1939) 12ff. Über Antonio Lafreri im allgemeinen insbes. Fr. Ehrle, *Roma primo di Sisto V* (Roma 1908) 11ff.

An weiteren Belegen noch aus dem 16. Jhd. zitiere ich etwa die bei Sathas, *Documents* III veröffentlichte Karte des Giacomo Gastaldi (ca. 1545), 2 Karten des 16. Jhdts. bei Roberto Almagia, *Monumenta cartographica Vaticana* I tav. XLVI und II tav. XXX; Pauli Jovii *Historiarum sui temporis* (Venedig 1549) Buch VIII 156 (= Druck Straßburg

Aus *Ναβαρίνος* ist dann schließlich in volksetymologischer Umdeutung gelegentlich *Ἀναβαρίνος* geworden, wie aus *Ναύπλιον* *Ἀνάτλη* wird, auch das eine nicht seltene Erscheinung<sup>43</sup>. Diese drei neugriechischen Namensformen Avarin, Navarin und Anavarin erscheinen dann auch in der türkischen Literatur<sup>44</sup>.

Bei den abendländischen Seefahrern war statt dessen ein anderer Name für die Bucht von Navarino und insbesondere ihren als Hafen benutzten nördlichen Ansäufer, die heutige Lagune von Osman-aga, üblich, «Binsenhafen», ein Name, der in zahllosen Varianten und Verschreibungen vorkommt, lateinisch *Juncus*, *Jonzi*, *Zonclum*, *Zonchi*, *Zunchi*, *Zonelli*, *Zanelli*, französisch *Jon*, *Jonc*, *Junque*, *Junch*, *Joux*, italienisch *Zonchio*, *Zunchio*, *Zunchi*, *Zionclo*, *Gionco*, *Gionchio*, *Junco*, *Zunichi*, *Zonichia*, *Giongo*, *Grongo*, katalanisch *Jonch*, griechisch *Τζούνκο*, *Τζούκο*, *Τζόκιον* usw. usw.<sup>45</sup>. Der Name ging dann auch auf das Kastell über, das sich

1556, 156 = *Opera* [Basel 1578] 154; deutsche Übersetzung [Basel 1560] 209); *Folieta* (s. Anm. 60); *Voyage du Levant de Philippe du Fresne-Canaye* (1573) ed. H. Hauser (Paris 1897, *Recueil de voyages et de documents* Bd. XVI) 181. 294. 299; M. Crusius, *Turco-graecia* (1584) 322 Anm.; Ortelius, *Thesaurus geographicus* (1587) s. v. *Pylus*; *Die Reisen des Samuel Kiechel* (1585–1589), *Bibl. d. Lit. Vereins* 86 (1866) I 450; *Leunclavius* s. Anm. 39 und 60; *Vianoli* s. Anm. 61.

Zur Verschmelzung des n des Artikels mit dem Substantiv im Neugriechischen s. G. N. Hatzidakis, *Einleitung in die neugriechische Grammatik* 51 mit A. 1 und bes. G. Meyer in *Analecta Graeciensia* (Graz 1893) 11ff. Die ebenfalls vorgeschlagene Erklärung als Zusammenziehung aus *Νέον Αβαρίνο*, Buchon, *Grèce continentale et la Morée* 458; Gregorovius, *Geschichte der Stadt Athen* II 201 A. 1; Tozer in Finlay-Tozer, *History of Greece* I 338 A. 1; Miller, *Latins in the Levant* 166 = Miller-Lambros I 238, scheitert schon daran, daß die ersten Belege für Navarino über dreißig Jahre älter sind als die Gründung von Neu-Navarino (s. u.).

<sup>43</sup> A. Delatte, *Les portulans Grecs* (1947), Portulan des Demetrios Tagias (gedruckt Venedig 1573) 213; Dorotheos von Monemvasia (1630) bei Hopf, *Chroniques Gréco-romanes* 238; Aufruf Orlows an die Griechen vom 24. April 1770 bei Sathas, *Torozogatouvéry* Ἐλλάς 489ff. A. 1. Zum sprachlichen Vorgang s. G. N. Hatzidakis, *Einleitung* 57. 374f.

<sup>44</sup> Selânikî (gest. um 1600), *Ta'rih* 109: Anavarin; Sa'd ed-Dîn (1536–1599), *Tâdsch-et-Tewârîh* II 102 und 103: Anavarine; Hâddschî-Chalifa (Kâtip Çelebi, 1609–1657), *Tuhfa* (*Geschichte der Seekriege der Osmanen*, gedruckte Ausgabe, Istanbul 1141 H = 1728 9) fol. 9 und 10: Avarin (3mal, ebenso auf der Karte). Anavarin (2mal): *Fadhlîka* Bd. II 242: Avarin; *Dschihânumâ* (Druck von 1145 H = 1732) auf der Karte: Avarin, daraus übersetzt *Rumeli und Bosna* übersetzt von Joseph von Hammer (Wien 1812) 112: Avarin, 122: Avarin und Anavarin (hier sogar mit der Bemerkung, das Ama- sei griechische Partikel wie in Anatoli und Anapoli); *Evlîyâ Celebi* (1611 bis nach 1678), *Seyâhâtnâmesi* VIII 309; 312 und 315: Anavarin, 311 und 312: Avarin, 310: Navarin; Penah Efendi (ca. 1771), *Mora ihtilâli tarîhçesi* (ed. Aziz Berker in *Tarih Vesikalari*, Heft 7, 1942) 76: Anavarin; Ciadyrgy, *Dizionario italiano e turco* (Mailand 1834) 557: Avarin; Hindoglu, *Dictionnaire abrégé français-turc* (Wien 1831) 557; und Pascal Archer, *Dictionnaire français-arménien-turc* (Venedig 1840) 738: Anavarin; Sâmi, *Kâmus ül-âlâm* VI (1898) 4006: Avarin und Navarin. Zu den türkischen Historikern s. Franz Babinger, *Die Geschichtsschreiber der Osmanen* (Leipzig 1927) 123ff. 136f. 195ff. 219ff.

Für den Nachweis der türkischen Quellenstellen danke ich den Herren Deny-Paris, Forrer-Zürich und Tschudi-Basel auch hier herzlich.

<sup>45</sup> Im folgenden nur eine Auswahl der zahllosen Belege; für die abgekürzt zitierten Werke s. die folgenden Anmerkungen. Lateinisch: *Juncus*, *Jovius* (s. o. Anm. 42); *Sabellicus* (s. Anm. 57); *Folieta* (s. Anm. 60); *Justinianus* 353. 355f.; *Zonclum* bzw. *castrum*, *portus*, *locus* usw. *Zoncli*, *Rev. de l'orient Latin* IV 304; V 133; *Sathas*, *Documents* I 7. 13f. 39f. 52ff. 64. 69ff. 176; *Zuncli* l. c. 26f. 69; *Zoneli* 20; *Zonelli* 61; *Zanelli* 60ff.; *Zonchi* III 331; *Zuncı*, *Tafel-Thomas*, *Urkunden zur älteren Handels- und Staatsgeschichte der Republik Venedig* XIII 97. 328; *Jonzi*, l. c. XIV 235. 237.

Aragonesisch: *Chronik von Morea*, *Libro de los fechos ...* ed. A. Morel-Fatio (Genf 1885) § 471. 487. 496. 501. 558. 584. 693ff. 697ff.

später wieder auf der Spitze des Berges erhaben (s. u.). Der älteste Beleg für diesen Namen ist die Eintragung in der «kleinen Idrisikarte» von ca. 1160 n. Chr.: š(a)büküā, worunter sicherlich eben Zonchio zu verstehen ist<sup>46</sup>. In den westlichen Quellen blieb dieser Name bis ins 16. Jahrhundert hinein allein in Gebrauch, erst seitdem wird er zunehmend von Navarino verdrängt<sup>47</sup>, doch berichtet noch ein

Französisch: port de Jon, *Défi du maréchal Boucicaut* (1404) in Delaville le Roulx, *La France en Orient* (Paris 1886) II 161; Junc, Hopf, *Chroniques Gréco-romanes* (1391) 230; Piacenza 8; Junch, *Chronique de Morée* ed. Longnon (Paris 1911) § 110. 662. 763f. 784. 788. 793. 800. 830; Junque, Dapper 13; Joux, Nompar de Caumont, *Voyage d'oultremer* (1418, s. Anm. 35) 88. 91.

Italienisch: Zonclo, *Chronique d'Antonio Morosini* ed. L. Dorez (Paris 1898) I 132. 152 (1403); Zonchio, Sanudo, *Vite dei dogi* col. 915 C; *Diarii* oft (s. Anm. 58); Sathas, *Documents* I 273; VI 90; *Rivista marittima*, anno XVI, I, primo trimestre 1883, 193ff.; Malipiero, *Annali Veneti*, Archivio storico Italiano VIII (1843) 177; Sandrart 166. 328; Spandugino, Bembo; Lewenklaw *Neuwe Chronica* II. Teil 81; Zonchio, Zunchi, Dominicus Marius Niger, *Geographia* (Basel 1557) 328; Zonchio, Zunchio, Zunchi, Jonei, Dapper 12f.; Zunclio, Zonchio, Zunichi, Zonichia, Piacenza 8. 15. 27f.; Zuncho, *Voyage du ... Domenico Trevisan* (1512, Recueil de voyages et de documents V) 160; Bellin 192; Bruzen de la Martinière VI 53; Coronelli, *Description* 21ff.; Junco, Hopf, *Chroniques Gréco-romanes* (1364) 227; Verdizzotti 777f. 783f. 788; Junco, Gionco, Zonchio, Zonichia, Grongo, Albrizzi, *Esatta notitia* 6. 49. 55. 62ff. und auf der zugehörigen Karte; Gionco, Paolo Giovio in Fr. Sansovino, *Historia universale* 233; Gionco, Gioncho, Maurand 150 und pl. X fig. 2; Gionchio, *Canon Pietro Casola's pilgrimage to Jerusalem* (1494) ed. M. Newett (Manchester 1907) 191; Gionchio, Giunchio, Spandugino bei Sansovino I. c. 201; Giunco, Vianoli, *Historia Veneta* II 52f. 56. 253; Giunto, *Rumeli und Bosna von Hadschi Chalja* übersetzt von Joseph von Hammer 122; Zonichia, Ptolemaeus ed. Gastaldi (1548), 103; ed. Jos. Moletius (Venedig 1572) 107; Sonico, Otto Heinrich, Pfalzgraf bei Rhein (1521) in R. Röhricht und H. Meissner, *Deutsche Pilgerreisen nach dem heiligen Lande* (Berlin 1880) 366. Ferner die bei K. Kretschmer, *Die italienischen Portolane des Mittelalters* (Berlin 1909) veröffentlichten Portolane (Parma 15. Jhd.), 316: Giuncho; Rizo (Venedig 1490) 506, Zoncho.

Zu diesen literarischen Quellen kommen die zahllosen Erwähnungen des Orts auf den größtenteils noch unveröffentlichten Portolankarten, oft stark entstellt. Ich zitiere nur einige wenige, in lesbbarer Form veröffentlichte Beispiele: Nordenskiöld, *Periplus* pl. XXIX (Domingo Olives 1568) Junco; pl. XL (Grat. Benincasa, 1467) Giongo; Rob. Almagià, *Monumenta cartographica Vaticana* I 140 (2. Hälfte 17. Jhd.): Zonco, Giunco; tav. XIV (ca. 1450) Gionchio; XVII (Gr. Benincasa 1471) Giongo; XX (A. Benincasa 1508) Giongo; XXXVII (1562) Junco; XLIV (Diego Homem, ca. 1570) Giogo; XLVII (D. Volcio, 1606) Juncho; Th. Fischer, *Raccolta Ongania* II (P. Vesconte, 1311) Juncho; XVII (B. Agnese, 1544) Zonchio; IX (A. Bianco, 1436) Zonchio; M. Jomard, *Les monuments de la géographie* IX (P. Vesconte 1318) Junco; X (Pizigani, 1367) Goso; XI (13. Jhd. pisaniische Karte) Jungni; XVI (Juan de la Cosa, 15. Jhd.) Jonchs; *Choix de documents géographiques* XV (katalanischer Atlas von 1375) Jonch. K. Kretschmer I. c. 635 (T. Luxoro 13. Jhd.) Conclo; vgl. auch Nordenskiöld, *Periplus* 29. Sathas, *Documents* I (Karte des B. Palnese, 1516) Zonchio; III (Karte des G. Gastaldi, 1545) Zonichia und Grongo. Griechisch: Τζούνκο, Τζούντο, Τζόνκιορ, A. Delatte, *Les portulans Grecs* (Lüttich 1947) 52. 54.

<sup>46</sup> Miller, *Mappae Arabicae* VI Taf. 46; I Heft 3; II S. 123 und Text I S. 73. B und n unterscheiden sich in der arabischen Schrift nur durch die Stellung des diakritischen Punktes, eine ganz un wesentliche Verschreibung, und mit dieser Korrektur entspricht die Schreibung auf der Idrisikarte genügend einer der zahllosen Varianten des Namens in den abendländischen Quellen (s. die vorige Anmerkung). Auf den übrigen Idrisikarten kommt der Name nicht vor. Millers mit Fragezeichen versehene Deutung des Namens auf Sarakinada kommt auch abgesehen von der paläographischen Schwierigkeit deshalb nicht in Frage, weil es sich nicht um ein beliebiges, obskures Dorf im Innern handeln kann. Die «kleine Idrisikarte» gehört zu dem zweiten geographischen Werk des Verfassers, das Wilhelm I. von Sizilien (1154–1166) gewidmet war und von dem nur noch ein nicht veröffentlichter Auszug aus dem Jahre 1192 erhalten ist. Zu Idrisi vgl. Anm. 49.

<sup>47</sup> s. Anm. 42 und die weiter unten zitierten Quellen für spätere Ereignisse, ebenso alle späteren Reisewerke und Beschreibungen.

Zeuge des frühen 19. Jahrhunderts, er sei zu seiner Zeit noch gebraucht worden<sup>48</sup>. Merkwürdig ist, daß im Text der Geographie des Idrisi ein ganz anderer Name erscheint, der trotzdem die Bucht von Navarino bedeuten muß, da er ausdrücklich als «großer Hafen» (zwischen Arkadia und Modon) bezeichnet ist, nämlich Brūda oder Abrūda in mehreren handschriftlichen Varianten<sup>49</sup>. Seine Deutung ist aber nicht schwierig, es muß Verwechslung sein mit dem Namen der weiter nördlich gelegenen Insel Prote (italienisch Prodano); die Wiedergabe von griechisch p und t durch b und d im Arabischen (und Türkischen) ist ebenso gewöhnlich wie der hier auftretende Vorschlagvokal vor anlautender Doppelkonsonanz.

Hingewiesen sei ferner auf einige selten belegte Ortsbezeichnungen. Der Berg, auf dem der spätere Ort stand, also das alte Kap Koryphasion, heißt einmal Pachy<sup>50</sup>, die zivile Vorstadt unter dem Kastell auch Le Verrine<sup>51</sup> oder Paricha<sup>52</sup>.

Eine neue Ortschaft entstand auf dem steilen Kap erst wieder, als Nikolaus II. von St. Omer, Bail des Fürstentums Morea von 1287–1289, auf seinem Gipfel unter starker Benutzung der noch vielfach aufrechtstehenden Mauern der Akropolis des antiken Pylos das Kastell baute, dessen Reste bis heute den Berg krö-

<sup>48</sup> Jacques Mangeart, *Souvenirs de la Morée* (Paris 1830) 17ff. 21 und auf der Karte; dementsprechend auch gelegentlich in den Beschreibungen der *Expédition de Morée*, z. B. Blouet, *Architecture* I 4f.; III 47 und bei Pouqueville, *Voyage de la Grèce* V 122.

<sup>49</sup> Die Geographie des Idrisi, das «Rogerbuch», 1154 für König Roger von Sizilien als Erläuterung zu der Weltkarte geschrieben, liegt in zweifacher Fassung vor, einer vollständigen, noch unveröffentlichten und einer gekürzten, die gedruckt in Rom im Jahre 1592 erschien und in lateinischer Übersetzung unter dem irrtümlichen Titel *Geographia Nubiensis* in Paris 1619. Der vollständige Text erschien in französischer Übersetzung von Jaubert in zwei Bänden in den Jahren 1836/40 (Pierre Amédée Jaubert, *Géographie d'Edrisi*). Die sämtlichen Karten zu den Handschriften des Idrisi wurden in Lichtdrucktafeln veröffentlicht von K. Miller, *Mappae Arabicae* (Stuttgart 1926ff.) Bd. VI. Die vollständige Fassung liegt in 8 Handschriften vor, die abgekürzte in 6 Handschriften. Zur Bewertung der Handschriften s. bes. R. Dozy und M. J. de Goeje, *Description de l'Afrique et de l'Espagne par Edrisi* (Leyden 1866) S. VIII. XXI. Zur Verfügung habe ich von der ersten Gruppe die Lesarten der Handschriften Paris Bibl. Nat. Man. Arab. Nr. 2221 (= B bei Jaubert, die beste Handschrift, f. 221 v. letzte Zeile) und 2222 (= A Jauberts, f. 154 v.) und der Oxford Handschrift Pococke 375, von der verkürzten Fassung diejenige des Ms. Paris Bibl. Nat. Nr. 2223 (f. 69 r.), die sowohl dem obengenannten Druck, wie der lateinischen Übersetzung zugrunde liegt. Ms. Bibl. Nat. Nr. 2221 l. c. liest brūda (oder brūda), die Oxford Handschrift an beiden Stellen, wo der Name hier hintereinander vorkommt, '(a)brūda, ebenso Ms. Bibl. Nat. 2223 an der ersten Stelle, während an der zweiten '(a)rmūda steht. Die gleichen Lesungen gibt der römische Druck von 1592, danach die *Geographia Nubiensis* S. 191 Aproda. Ms. Bibl. Nat. Nr. 2222 hat an der ersten Stelle '(a)rūda, an der zweiten '(a)riūda, danach Jaubert II 124 Irouda. Die Karten zum «Rogerbuch» enthalten den Namen nicht (s. Miller I Heft 3 Blatt V; II S. 122; VI Taf. 34). Die Lesarten der Oxford Handschrift verdanke ich einer freundlichen brieflichen Mitteilung der Direktion der Bodleiana, die Pariser Handschriften habe ich selber verglichen.

Zu Idrisi (1100–1166 n. Chr.) und seinem Werk s. bes. Brockelmann, *Geschichte der arabischen Literatur*, 1. Suppl. Band (Leiden 1937) 877; 2. Aufl. (1943) I 628; Enzyklopädie des Islam II (Leiden 1927) 480f.; Miller, *Mappae Arabicae* I 24ff. 35ff. 43ff. 67ff. (dazu die Rezensionen von Jansky, *Le monde oriental* XXI [1927] 242ff. und Mžik, Orient. Literaturzeitung XXXIII [1930] 530ff.).

<sup>50</sup> Francesco Piacenza Napolitano, *L'Egeo rediviro* (Modona 1688) 28.

<sup>51</sup> *Itinéraire de Jérôme Maurand* (1544) ed. Léon Dorez (Paris 1901, Recueil de voyages et de documents XVII) 150 und pl. X fig. 2. Le Verrine, «die Bohrer», dürfte nur volkstümliche Umdeutung von Navarino sein.

<sup>52</sup> Dapper, *Naukeurige beschryving* 17f., wohl = παροικία «Vorstadt».

nen<sup>53</sup>. Unter dem Kastell siedelte sich bald eine Zivilsiedlung an. In den Ereignissen des 13. und 14. Jahrhunderts spielten Burg und Hafen mehrfach eine Rolle<sup>54</sup>. Die Auflösung aller staatlichen Verhältnisse im Peloponnes erweckte in Venedig den lebhaften Wunsch, sich dieses als Stützpunkt zur Sicherung der Handelsstraßen so wichtigen Platzes zu versichern, zumal auch Genua und andere sich bemühten, das Kastell in ihre Hand zu bekommen. Im Jahre 1417 konnte schließlich Venedig nach langem Hin und Her und vielen Verhandlungen seinen Konkurrenten in der Besitznahme des Kastells zuvorkommen<sup>55</sup>. Fast ein Jahrhundert blieb Zonchio venezianisch<sup>56</sup>. Nach einem vergeblichen türkischen Angriff im Jahre 1462<sup>57</sup> setzten sich die Türken am 15. August des Jahres 1500 durch Kapitulation des Kommandanten Carlo Contarini in den Besitz des Kastells, verloren es am 3. Dezember wieder durch Verrat, gewannen es jedoch schon am 20. März 1501 zurück, wieder durch kampflose Kapitulation des venezianischen Kommandanten Marco Loredan. In Venedig war die Bestürzung über den schmählichen Verlust des wichtigen Platzes natürlich groß, beide Kommandanten hatten ihre Feigheit mit ihrem Kopf zu büßen<sup>58</sup>. Ein angeblich verheerendes Erdbeben

<sup>53</sup> *Chronik von Morea* ed. Buchon v. 6759; ed. J. Schmitt v. 8096; aragonesisch (s. Anm. 45) § 471; französisch § 554 (dazu Longnon 264 A. 1). Hopf in Ersch und Gruber 85, 321; Hertzberg II 187; Miller, *Latins in the Levant* 165f. = Miller-Lambros I 236.

<sup>54</sup> Die Stellen in der aragonischen und französischen Fassung der Chronik von Morea, s. Anm. 45; Jorga, *Rev. de l'orient Latin* V 123; Hopf 85, 340; 86, 7. 53; Hertzberg II 363; Miller, *Latins in the Levant* 255. 287. 301. 318. 344 = Miller-Lambros I 237. 263. 365. 411f. 451f.; II 19.

Ältere, etwas ausführlichere Beschreibungen des Kastells z. B. *Rumeli und Bosna* von Hadschi Chalfa übersetzt von J. von Hammer 122; Lewenklaw, *Neuwe Chronica türckischer Nation* (Frankfurt 1590) 2. Teil, 81ff. Hingewiesen sei vor allem auf die offenbar gute und naturgetreue Zeichnung des Kastells vom Schiff aus im *Itinéraire de Jérôme Maurand* (s. Anm. 51) pl. X fig. 2.

<sup>55</sup> Sathas, *Documents* I Nr. 6. 18. 22. 37. 44–46. 51–56. 70–74. 112; Jorga, *Rev. de l'orient Latin* IV 304. 582; V 133; Sanudo, *Vite dei dogi* (Muratori Bd. XXII) col. 915 C; Vianoli, *Historia Veneta* (Venedig 1680/84, die Erstausgabe von 1580/1 steht mir nicht zur Verfügung) I 513; Giacomo Diedo, *Storia d. rep. di Venezia* (Venedig 1751) I libro IX, 199; Hopf 86, 78ff.; Miller, *Latins in the Levant* 385 = Miller-Lambros II 77. Im Reisebericht des Stephan von Gumpenberg aus dem Jahre 1449 (Sigmund Feyrabend, *Reyssbuch*, Frankfurt 1583, 237) wird das «schöne Schloß» irrtümlich als in genuesischem Besitz bezeichnet.

<sup>56</sup> Sathas, *Documents* I Nr. 185; III Nr. 917; VI 90; *Canon Pietro Casola's pilgrimage* (1494) ed. M. M. Newett (Manchester 1907) 191; Hopf 86, 129f.; Hertzberg II 433; Miller 408. 449. 493 = Miller-Lambros II 109. 169. 172. 232ff.; J. W. Zinkeisen, *Geschichte des osmanischen Reiches* II 207.

<sup>57</sup> M. Antoni Coccii Sabellici *Hist. rer. Venet. decas III* liber VIII (Basel 1556) 879 (= Basel 1670, 540 = *opera omnia*, Basel 1560, II 1460); [Albrizzi], *Esatta notitia del Peloponneso* (Venedig 1687) 63; Diedo, *Storia della repubb. di Venezia I*, libro XI, 260; J. W. Zinkeisen, *Geschichte des osmanischen Reiches* II 933.

<sup>58</sup> Bis ins einzelne gehende Nachrichten darüber in den *Diarii* des Marino Sanudo Bd. III und IV (Ausgabe Venedig 1880), III 256. 381. 487. 497. 602. 620ff. 628. 641. 672. 679. 696. 717ff. 733. 773ff. 949. 973. 1215. 1217. 1322 und öfters; IV 17. 47f. 84. 231. 327f.; Petrus Bembus, *Hist. Veneta* (Venedig 1551) 73–77. 80f. = Graevius, *Thesaurus antiquitatum Italiae* Bd. V p. 102. 104f. 107. 112f.; italien. Ausgabe (Venedig 1552) 65–68; 71f. Petri Justiniani *Historia* (Venedig 1560) Buch X p. 355f.; Vianoli, *Historia Veneta* (Ausgabe von 1680) II 52f. 56; Spandugino, *Delle origini dell'i imperatori ottomani in Sansovino, Historia universale dell'origine et guerre de' Turchi* (Venedig 1654) 201 = Sathas, *Documents* IX 174f. (f. 50ff.); Paolo Giovio, *Informazione bei Sansovino* I. c. 233; Franc. Verdizzotti, *De fatti Veneti* (Venedig 1674) libro 31 p. 777f. 780. 782f. 788; Albrizzi, *Esatta notitia* 64; Coronelli, *Mémoires historiques et géographiques du royaume*

am 29. August 1502 erwähnt Sanudo in seinen Tagebüchern<sup>59</sup>. Im Sommer und Herbst 1572 nach der Schlacht von Lepanto fanden um Navarino einige unbedeutende Kampfhandlungen zwischen den Türken und der christlichen Allianz statt<sup>60</sup>.

1572 erbauten die Türken am Südufer der Bucht ein modernes und stärkeres Kastell zur Beherrschung der südlichen Einfahrt, da die nördliche durch zunehmende Versandung für größere Schiffe nicht mehr benutzbar war, das «neue Kastell» Neokastro, an dessen Fuß sich nun auch eine Stadt ansiedelte, Navarino<sup>61</sup>. Man unterschied die beiden Orte und Kastelle nun als Alt- und Neunavarin. Daher kommt als volkstümliche griechische Bezeichnung für die Stadt jetzt auch die pluralische Form *oi Naβaqīvoi* vor<sup>62</sup>. Die alte Festung wurde deshalb aber nicht aufgegeben, sondern blieb besetzt und hat ihren nunmehrigen Namen Paläokastro oder *Παλαιὸς Ἀβαρίνος* bis heute behalten. 1611 wurde Navarino vergebens von den Malteserrittern angegriffen<sup>63</sup>. Vom 28. Mai bis zum 20. Juni 1645 sammelte sich in der weiten Bucht die türkische Flotte, die dann Kreta eroberte<sup>64</sup>.

de la *Morée* (Amsterdam 1686) 50ff.; *Biblioteca universale* I, 157f. Nr. 731. 732; Dapper, *Naukeurige beschryving* 14; Diedo, *Storia della repubb. di Venezia* I, libro XIII, 344–353; James Mitchell, *The history of the maritime wars of the Turcs translated from the Turkish of Haji Khalifeh* 22f.; Hopf, *Chroniques Gréco-romanes* (Dorotheos von Monemvasia) 238; Leunclavius (s. Anm. 39); Hopf 86, 168; Joseph von Hammer, *Geschichte des osmanischen Reiches* I 650. 654ff.; J. W. Zinkeisen, *Geschichte des osmanischen Reiches* II 536ff.; Hertzberg III 15; Miller, *Latins in the Levant* 493ff. = Miller-Lambros II 235ff.; Sathas, *Τουρκοχροτονμένη Ἑλλάς* (Athen 1869) 61ff.; Jorga, *Geschichte des osmanischen Reiches* II 294–298.

<sup>59</sup> IV 403f.

<sup>60</sup> Uberti Folietae, *De sacro foedere in Graevius, Thesaurus antiquitatum Italiae* I 1084 bis 1088; Hans Lewenklaw, *Neuwe Chronica türkischer Nation* (Frankfurt 1590) II 81ff.; Vianoli, *Historia Veneta* II 281; Paolo Paruta, *Historia Venetiana* (Venedig 1605) seconda parte libro III 286ff.; Maiolino Bisacchini, *Vite e fatti d'alcuni imperatori Ottomani* in Sansovino, *Historia universale*, 2. Teil, 23f.; Diedo, *Storia della repubb. di Venezia* II libro VIII 272. 295ff.; von Hammer, *Geschichte des osmanischen Reiches* III 600. Bei Antonio Lafreri erschien 1572 sogar ein Kupferstich mit der Darstellung der Operationen um Navarino, s. Fr. Ehrle, *Roma prima di Sisto V* (Rom 1908) 55, Z. 142f.

<sup>61</sup> *Voyage du Levant* de Philippe du Fresne-Canaye (1573) herausgeg. von H. Hauser (Paris 1897) 181. 299; *Die Reisen des Samuel Kiechel* herausgeg. von K. D. Hassler, Bibliothek d. liter. Vereins 86 (1866) I 450 (14. V. 1589); Francis Vernon letter in *Philosoph. transactions* 1676, 580; Coronelli, *Description 21; Isolario* (Venedig 1696) 185; Randolph, *Present estate* (s. Anm. 66) 5; Bellin (s. Anm. 66) 192; Pouqueville, *Voyage en Morée* I 17; Finlay, *History of Greece under Othoman and Venetian domination* 215; Finlay-Tozer, *History of Greece* V 179. Vgl. die Erwähnung des «alten und neuen Kastells» in einer Urkunde von 1617: Buchon, *Nouvelles recherches* I, I 281.

In den Operationen des Sommers 1572 (s. Anm. 60) wird das neue Kastell noch nicht erwähnt, doch ist es wohl ein Niederschlag dieses Ereignisses, daß Vianoli bis 1571 nur die Form Zonchio-Giunco braucht, ab 1572 Navarino sagt, s. die vorigen Anm. und II 253 gegen II 281. 530ff.

<sup>62</sup> Miklosich-Müller, *Acta et diplomata* V 225. 227 (Privileg Selims III. vom Jahr 1803); Sathas, *Documents* I S. XXIX A. 3; *Τουρκοχροτονμένη Ἑλλάς* 447; G. Meyer, *Essays* I 135.

<sup>63</sup> Hopf 86, 174; Finlay, *History of Greece under Othoman and Venetian domination* 123; Hertzberg III 45; Sathas, *Τουρκοχροτονμένη Ἑλλάς* 196; Miller, Engl. hist. rev. XIX (1904) 649.

<sup>64</sup> Vianoli, *Historia Veneta* II 530. 534f.; Sansovino, *Vite e fatti d'alcuni Imperatori Ottomani* (in *Historia universale*) 511ff.; Girolamo Brusoni, *Historia dell'ultima guerra tra' Veneziani e Turchi* (Bologna 1674) 22; Andrea Valiero, *Storia della guerra di Candia* (Triest 1859) I 13f.; Coronelli, *Biblioteca universale* I 157 Nr. 730; Isolario 185; Joseph von Hammer, *Geschichte des osmanischen Reiches* III 269; H. Kretschmayr, *Geschichte von Venedig* III 315.

Am 2. Juni 1686 kapitulierte Altnavarin kampflos vor den Venezianern unter Francesco Morosini und Graf Otto von Königsmark, während Neunavarin sich erst nach tapferem Widerstand am 14. Juni ergab. Stadt und Festung waren wieder venezianisch, die Moschee wurde in eine Kirche umgewandelt und dem heiligen Vitus geweiht, an dessen Namenstag die Venezianer in Navarino einziehen konnten<sup>65</sup>. Diese neue venezianische Herrschaft über den Peloponnes ist deshalb besonders wichtig, weil sie eine Reihe genauer amtlicher Berichte über den Zustand des Peloponnes und ausführliche beschreibende Werke hervorgerufen hat<sup>66</sup>. Auch die Venezianer hielten das Paläokastro zunächst noch besetzt, gaben es dann aber auf, da ihre militärische Schwäche zu Lande eine Konzentration der Kräfte auf einige wenige besonders starke Festungen verlangte. Auch so erlag die venezianische Herrschaft dem ersten türkischen Ansturm sofort. Am 17. Juli 1715 konnte Sultan Bajesid II. Navarino ohne Kampf besetzen; nicht einmal die große, neue Festung wurde verteidigt<sup>67</sup>.

Erst jetzt ist die Geschichte der alten fränkischen Burg St. Omers auf der Stätte des alten Pylos zu Ende. Kastell und Ortschaft wurden ganz verlassen und verfielen. Fürchterliche Schreckenstage brachte der russisch-türkische Krieg über die unglücklichen Bewohner von Navarino. Am 10. April 1770 hatte ein russisches Korps nach kurzer Belagerung Navarino erobert, aber schon am 1. Juni segelte

<sup>65</sup> Alessandro Locatelli, *Racconto historico della Veneta guerra in Levante* (1691) 210ff.; Michele Foscarini, *Historia della repubblica Veneta* (1699) 168ff.; Pietro Garzoni, *Istoria della repubb. di Venezia* (1705) 153ff.; Coronelli, *Description 23; Mémoires* 50ff.; Isolario 185; *Biblioteca universale* I 158 Nr. 733f.; Albrizzi, *Esatta notitia* 64ff.; Dapper, *Naukeurige beschryving* 15ff.; Sandrart 165ff.; Diedo, *Storia* III libro XII 387f.; Vertot, *Histoire des chevaliers hospitaliers* IV (Paris 1726) 208 = nouv. édition V (1778) 223; Hopf 86, 178f.; Joseph von Hammer, *Geschichte des osmanischen Reiches* III 770ff.; George Finlay, *The history of Greece under Othoman and Venetian domination* (1856) 215; Finlay-Tozer, *History of Greece* V 179; Hertzberg, *Geschichte Griechenlands* III 138; Sathas, *Τουρκοχρονιακένη Ἑλλάς* 344ff.; Heinrich Kretschmayer, *Geschichte von Venedig* III 345f.; Nik. Jorga, *Geschichte des osmanischen Reiches* IV 210.

<sup>66</sup> Von den amtlichen Berichten ist besonders hervorzuheben der Bericht von Marin Michiel vom 12. Mai 1691, Lambros, *Ιστορικὰ μελετήματα* (Athen 1884) 173ff. 199ff. (Navarino 202f.) und von Giacomo Corner vom 21. Januar 1690, Lambros, *Λεξιτον τῆς ιστορικῆς καὶ ἐθνολογικῆς ἑταρολίας τῆς Ἑλλάδος* II 1885, 282ff. (Navarino 307f.). Beschreibungen z. T. mit Plänen und Ansichten besonders [Albrizzi] *Esatta notitia del Peloponneso* (Venedig 1687), bes. 62ff.; Coronelli, *Description géographique et historique de la Morée* (Paris 1687) 21ff.; *Mémoires historiques et géographiques du royaume de la Morée* (Amsterdam 1686) 50ff.; Isolario (Venedig 1696) 185; *Biblioteca universale* (Venedig 1701) I 157f.; Bernard Randolph, *The present state of the Morea* (London 1686) 5; O. Dapper, *Naukeurige beschryving van Morea* (Amsterdam 1688) 12ff.; Jacob Sandrart, *Kurtze und vermehrte Beschreibung von ... Morea* (Nürnberg 1688) 166, 322f. 328f.; Francesco Piacenza Napolitano, *l'Egeo redivivo* (Modona 1688) 28f. Die sehr seltene kleine Schrift von D. Pier Pacifico, *Breve descrizione corografica del Peloponneso o Morea* (Venedig 1700 und 1704) steht mir nicht mehr zur Verfügung.

Im allgemeinen zur venezianischen Herrschaft im Peloponnes Ranke, *Die Venezianer in Morea*, Histor.-polit. Zeitschr. II (1835) = *Schriften* Bd. 42, 277ff.

<sup>67</sup> Dorotheos von Monemvasia bei Hopf, *Chroniques Gréco-romanes* 238; Benjamin Brue, *Journal de la campagne que le Grand Véris Ali Pacha a faite en 1715 pour la conquête de la Morée* (Paris 1870) 41, 51; Hopf 86, 179; Finlay, *History of Greece under Othoman and Venetian domination* 272; Joseph von Hammer, *Geschichte des osmanischen Reiches* IV 128; Sathas, *Τουρκοχρονιακένη Ἑλλάς* 447; Konstantinos Dioiketes, *Cronica expeditie Turcilor in Morea* 1715, ed. N. Jorga (Bukarest 1913) habe ich nicht einschätzen können.

die russische Flotte unter dem Kommando des Grafen Alexej Orlow trotz aller dringenden Beschwörungen der Griechen wieder ab, die Stadt der blutigen Rache der Türken überlassend<sup>68</sup>. Die Seeschlacht vom 20. Oktober 1827, an die auf Sphakteria und den umliegenden Inseln noch mehrere Denkmäler erinnern, machte ihren Namen weltberühmt. Heute trägt die Stadt wieder amtlich den alten Namen Pylos, der sich auch im gewöhnlichen Sprachgebrauch durchgesetzt hat, aber auch abgesehen von dieser künstlichen Übertragung des alten Namens auf die neuzeitliche Stadt am Südufer der großen Bucht ist der alte Name an Ort und Stelle erhalten geblieben. Am Ostufer der Bucht liegt das kleine Dorf Pyla, das wohl die echte Namenstradition des antiken Pylos weiterführt, und nördlich davon, nordöstlich der Bucht lebt im Dorf *Tζούγκιο* der mittelalterlich-abendländische Name des «Binsenhafens» bis heute weiter. So spricht in Ortsnamen und Denkmälern die bewegte Geschichte der Bucht und ihrer Siedlungen bis in die Neuzeit zum Besucher.

---

<sup>68</sup> August Ludwig Schlözers *Briefwechsel*, Heft 48 (1781) 338ff.; Berlinische Monatsschrift X (1787) 497ff. 517ff.; XI (1788) 38ff.; Joseph von Hammer, *Geschichte des osmanischen Reiches* IV 602; Finlay, *History of Greece under Ottoman and Venetian domination* 310ff.; Finlay-Tozer, *History of Greece* V 257f.; Hertzberg, *Geschichte Griechenlands* III 228. 232f.; Sathas, *Τονοκοχρατονμένη Ἑλλάς* 489ff.; Pentelis M. Kontogiannis, *Oι Ἑλληνες κατὰ τὸν πρῶτον ἐπ' Αἰγατερίνης Β' ἔωσσο-τουρκικὸν πόλεμον*, (Athen 1903) 136f. 182ff.

## Margos Eros

Von *German Hafner*, Mainz

### Die Verse Alkmans (Fr. 36 D)

*Ἄρροδίτα μὲν οὐκ ἔστι, μάργος δ' Ἔρως οὐα <παῖς> παίσδει  
ἄκρ' ἐπ' ἄνθη καβαίνων, ἀ μή μοι θίγης, τῶ κυπαρισσῶν*

zaubern mit wenigen Worten ein unbeschwert heiteres Bild vor unsere Augen: eine sonnige Wiese mit ihren bunten Blumen, über diese hinflatternd – wie ein Schmetterling würden wir sagen – Eros, der wie ein Kind die Abwesenheit der Mutter zu lustigem, nicht ungefährlichem Spiel benützt. Ein Bild ganz still und unbelauscht, – käme nicht der plötzliche Warnruf.

In der bildenden Kunst der gleichen Zeit wird man vergebens nach etwas Ähnlichem Ausschau halten, und man muß Jahrhunderte durchwandern, bis das Bild auf einer apulischen Flasche<sup>1</sup> (Abb. 1) die Erinnerung an Alkmans Verse wieder wachruft.

Rings umgeben von Akanthusranken, die aus gemeinsamer Wurzel erwachsend sich symmetrisch ausschwingend in leichten Wellenbewegungen emporranken und sich oben in einer kleinen Blüte berühren, flattert Eros über eine große Blume dahin und man möchte ihm zurufen: *μή μοι θίγης!*

Mit feinem Empfinden für die dekorative Aufgabe seines Bildchens hat der Maler die Ranken der Silhouette der bauchigen Flasche angepaßt und den Eros sicher und mit leichter Hand hineinkomponiert. Er wiederholte das Bild noch einmal auf einem Gefäß in Bologna<sup>2</sup> wo es sich jedoch auf der anders gestalteten Oberfläche nicht ganz so glücklich ausnimmt. Man möchte glauben, er habe es eben für diese Flasche erfunden. Aber eine Goldscheibe der gleichen Zeit aus Calabrien<sup>3</sup>, die in feinster Arbeit mit derselben Darstellung geschmückt ist, zeigt, daß ein damals geläufiges Motiv von dem Maler sowohl als auch von dem Goldschmied für seinen Zweck verwendet ist. Dieses entstammt wohl kaum der großen Kunst, denn in diesem Bildchen mischen sich figürliche Darstellung und Ornament. Daß der Erosknabe in einem Rahmen von Ranken, nicht aber über botanisch bestimmmbare Pflanzen dahinschwebt, macht gerade den Reiz dieses Bildes aus und seine traumhafte Stille.

Nur unserem modernen Denken ist die Frage, ob etwa ein Palmetten- oder

<sup>1</sup> In Karlsruhe, Bad. Landesmuseum, B 43, Winnefeld Nr. 418. Höhe 0,18.

<sup>2</sup> Alabastron CVA. Bologna 3 IV Dr. Taf. 33, 7.

<sup>3</sup> Brit. Mus. Cat. Jewellery Nr. 2119 Taf. 41.



Abb. 1.



Abb. 2.

Abb. 1. Apulische Flasche, Karlsruhe.

Abb. 2. Fragment eines korinthischen Skyphos, ehemals Rom. Privatsammlung.



Abb. 3. Pompeji, Casa del Centenario.

Rankenornament ein «Ornament» oder die Darstellung eines Naturgewächses ist, verständlich. Deshalb kann man auch keine allgemeingültige Antwort auf sie finden, nicht einmal von Fall zu Fall kann man sicher entscheiden. Hat der Maler der Northampton-Amphora in München<sup>4</sup> z. B. mit dem Palmettenornament, aus dem und in das die Hasen springen, einen dichten Busch gemeint, oder tummeln



Abb. 4. Detail der Hydria von Analatos.

sich die Tiere wirklich in einem Ornament, so wie in angeheimerter Stimmung der Satyr der Thiasosamphora in München<sup>5</sup> zum Schabernack am Henkelornament turnt?

Was hat sich vollends der korinthische Maler gedacht, als er in die üblichen Strahlen über dem Fuß des Skyphos einen Adler mit einer Schlange im Schnabel hineinmalte, der auf dem erhaltenen Bruchstück<sup>6</sup> gerade noch sichtbar wird (Abb. 2)? Sollten diese konventionellen Strahlen für ihn nicht eine Wiese bedeuten, in der der Adler seine Beute gepackt hat? Dieser phantasiereiche und freie Einfall des offenbar sonst ganz in den üblichen Formen schaffenden Künstlers läßt ahnen, daß der Geist, der aus Alkmans Versen spricht, auch den Malern seiner Zeit vielleicht nicht ganz fremd gewesen ist.

Dem nüchtern denkenden Vitruv freilich waren solche Dinge ein Greuel<sup>7</sup> und mit den Worten *haec autem nec sunt, nec fieri possunt, nec fuerunt* verdammt er so reizvolle Malereien wie etwa die beiden Ibis, die auf den hauchfeinen Ranken der Casa del Centenario<sup>8</sup> (Abb. 3) herumstolzieren. So etwas gibt es wirklich nicht in der Natur, aber in der Kunst gab es so etwas schon 700 Jahre vor ihm,

<sup>4</sup> Buschor, *Griech. Vasenm.* 107 Abb. 77. Studniczka, *Jahrb.* 1911, 74. Zweifellos einen Busch meint die Palmette auf dem Bild «vor Sonnenaufgang» (Beazley), Jacobsthal, *Ornm.* 91 Taf. 64a.

<sup>5</sup> Jacobsthal, *Ornm.* 20, Vignette. Vgl. auch den Eros auf einem Grabrelief der mittleren Kaiserzeit in Wien, *Jahresh.* 1924, 229 Taf. 3–4, der mit dem die Schrifttafel seitlich schmückenden «Amazonenpelta» wie mit einem beweglichen Spielzeug umgeht.

<sup>6</sup> Ehemals Privatsammlung Rom. Hier mit gütiger Erlaubnis von Ludwig Curtius erstmalig abgebildet. Mit ungewöhnlicher Sorglosigkeit vermischt der Maler des korinthischen Aryballos in Paris, Cab. des Méd., *Jahrb.* 1892, 28ff. Taf. 2, die in vier Streifen aufgebaute Szene des trojanischen Pferdes und den konventionellen Tierfries, wobei der Kampf um Troja auch auf das Schulterblatt des Panthers rechts der Szene übergreift.

<sup>7</sup> *De architectura* VII V 3.

<sup>8</sup> L. Curtius, *Wandmalerei* 197 Abb. 121. Hier nach einer Photographie im Heidelberger archäologischen Institut.

nur daß die beiden symmetrisch auf den Blättern eines Strauches stehenden Vögel der Analatos-Hydria<sup>9</sup> (Abb. 4) sich mit dem Schnabel am Schwanz picken.

Und Eros selbst – des Warnrufs des Alkman nicht achtend – hat sich auf den Ranken, die sich dünn und fein zu den Seiten der Henkelpalmetten zu Spiralen drehen, niedergelassen, um dem wunderbaren Geschehen auf dem Erichthonios-



Abb. 5. Terrakotte, Berlin.

stamnos in München<sup>10</sup> zuzusehen. Er hat sich vervierfacht, doch seinen Charakter als *μάγος* nicht verloren. Offenbar ist auch hier die Mutter Aphrodite weit; sonst würde er es sich wohl nicht erlauben, gierig die Hand nach der Schale des Göttervaters auszustrecken, die dieser zur Spende bereithält; er ignoriert die heilige Handlung, wie der andere Schalk, der hinter dem Rücken des Zeus seinem Saitenspiel eine innige Liebesmelodie entlockt. Und was treibt denn Eros gar bei der Geburt des Erichthonios, will er – frech wie er ist – dem Betrachter vielleicht etwa

<sup>9</sup> Böhlau, Jahrb. 1887 Taf. 3. Der rechte Vogel ist hier zum Teil ergänzt. Aus dem Weiterleben dieses Motivs seien nur die Silbervase aus Nikopol, Jacobsthal, *Ornm.* Taf. 142–143 und das Marmorsima vom argivischen Heraion, Waldstein, *Arg. Heraeum* I 124 Abb. 61, genannt.

<sup>10</sup> FR. 137 mit Textabbildung, Jacobsthal, *Ornm.* 140 Taf. 100, Bezaley, AV. 300 Nr. 16, Schrader, Jahrb. 1941, 43. Daß das Henkelornament nicht aus der Vasentradition stammt, erkannte Hauser. Besonders vgl. zu diesem das Marmorakroter aus Apollonia, Furtwängler, *Aegina* 294 Abb. 249, Jacobsthal, *Ornm.* 184ff. Taf. 132.

die so ungewöhnlichen Umstände ins Gedächtnis rufen, die zu dieser für Athena so angenehmen Geburt ihres Sohnes führten?

Jedenfalls fühlt er sich sicher im Dickicht des Ornamentes, das ihn trägt – man sieht es, wenn man es auch nicht glaubt. Und was hier Hermonax, der Maler des Gefäßes, in klassischer Gestalt zeigt, lebt weiter und wuchert weiter. Immer



Abb. 6. Ph. O. Runge, Vorarbeit zum «Morgen».

wieder, besonders in Apulien<sup>11</sup>, versteckt sich Eros im Gerank des Ornamentes, und wir entdecken ihn dort noch lange nach dem Ende der antiken Welt<sup>12</sup>.

Doch er treibt es noch weiter, er stellt sich direkt auf die Blüte<sup>13</sup>, ja er macht es sich auf den zarten Blütenblättern bequem<sup>14</sup> (Abb. 5). Er sitzt mit gekreuzten Beinen auf der aus einem Blattkelch aufsteigenden Blüte und seine Rechte stützt sich auf sie. Sein Blick geht verloren in die Weite, Eros ruht aus, und auch die Leier in seiner Hand ist still.

<sup>11</sup> An Stelle zahlreicher Vasenbilder sei hier nur an das Relief aus Ceglie in Boston erinnert, Petersen, *Ara Pacis* 163 Abb. 53. Caskey, *Cat.* 105 Abb. 49. Schönebeck, *Mnemosyne Wiegand* 56 Taf. 31 Abb. 2.

<sup>12</sup> Ein besonders originelles nachantikes Beispiel ist die Tulpenkanzel im Dom zu Freiburg i. Sa. Hentschel, *Sächs. Plastik um 1500* Taf. 85.

<sup>13</sup> Zum Beispiel auf dem apulischen Teller CVA. Cambridge 1 IV D E Taf. 45, 8 oder Gerhard, *Apulische Vasen* Taf. 3, 1.

<sup>14</sup> Attische Terrakotte in Berlin, hier nach einer der Liebenswürdigkeit Blümels verdankten Aufnahme. Auf apulischen Vasen, z. B. Annali 1843 Taf. O sitzen Eroten auf Blüten und schmücken den Frauenkopf auf der Mittelblüte, der auf so vielen Vasen dieser Gattung sich wiederholt und der letztlich das Vorbild abgab für die «Clytia» im Brit. Mus. Hübner, 33. Berl. Winckelm. Progr. Die Gemme, Lippold, *Gemmen* Taf. 27 Nr. 11 stellt wohl einen in einer Blüte sitzenden Eros dar.

Vervielfältigt hat sich dieser Eros in den Knäblein, die wie glitzernde Tautropfen auf der Lilie in Ph. O. Runge's «Morgen»<sup>15</sup> (Abb. 6) in fröhlicher Runde sitzen, lichthelle Bübchen, selbst für die zerbrechliche Blüte keine Last. Wer wollte hier nüchterne Kritik üben und gegen diesen geistreichen Einfall physikalische Schwerkraftgesetze ins Feld führen?

Doch, was dem Racker Eros, dem vogelleichten, ansteht, schickt sich nicht für jeden. Wenn Io, den Schleier lüftend, sich zur Rast auf einer Staude im Dickicht



Abb. 7. Apulische Hydria, Neapel.

verzweigten Rankenwerkes zur Ruhe niederläßt<sup>16</sup> (Abb. 7), so muß diese Staude verstärkt werden, – und ernüchternd schleicht sich in dieses idyllische Bild eine statische Überlegung.

Vollends verfliegt der romantische Traum, wenn zu der physischen Schwere noch die Gedankenlast der Allegorie hinzukommt. In Ph. O. Runge's Buchdeckelentwurf für das «Taschenbuch zum geselligen Vergnügen für 1811»<sup>17</sup> (Abb. 8) sitzt die als biedere deutsche Hausfrau aufgefaßte «Natur» auf Blütenzweigen und benützt eine Kelchblüte als Fußbank. Hier vertragen sich Form und Inhalt nicht mehr.

<sup>15</sup> Böttcher, *Ph. O. Runge* Taf. 35; Weigert, *Gesch. d. Deutschen Kunst* Farbtaf. 11 (Hamburg). Dieser Teil des «Morgen» ist in allen Fassungen fast unverändert geblieben.

<sup>16</sup> Apulische Hydria Neapel, Zahn, *FR* III 206. Hier nach einer Photographie im Heidelbergischen archäologischen Institut.

<sup>17</sup> Böttcher, *Ph. O. Runge* Taf. 29.3. Die Personifikationen der «Ilias» und der «Odyssee» auf dem Silberbecher Spinazzola, *Arte dec. in Pompei* Taf. 231 sitzen auf Ranken, wie schon im 4. Jhd. trauernde Mädchen auf den Bekrönungen attischer Grabstelen, z. B. Blümel, *Kat.* III Taf. 58. Palmetten dienen bereits im 5. Jhd. auf einer Lekythos in Dresden, *Arch. Anz.* 1925, 125 Abb. 24, als Sitz für eine Frau.



Abb. 8. Ph. O. Runge, «Natur».

Nur dem, der wie Eros unbeschwert und vogelleicht ist, bieten Blüten und zarte Ranken sicheren Halt. Er schwebt im Sonnenschein über die von Blumen duftende Wiese und treibt im Schatten lauschiger Adonisgärtchen sein Wesen.

*οἱ δέ τε κῶροι ὑπερπωτῶνται Ἔρωτες  
 οἵτινες ἀγδονιδῆς ἀεξομενῶν ἐπὶ δένδρων  
 πωτῶνται πτερόγυνων πειρώμενοι δῖον ἀπ' δῖων.<sup>18</sup>*

<sup>18</sup> Theokrit 15, 120ff.

## Paris oder Helena?

Zu Sappho fr. 27 a (Diehl)

Von Roland Hampe, Mainz

Die Deutung des Gedichtes *Oī μὲν ἵππων στοότον, oī δὲ πέσδων* ist infolge einiger Textlücken an manchen Stellen noch umstritten. Zur Ergänzung der Lücken in den Versen 7–9 haben die Interpreten – mit kleinen Varianten – zwei verschiedene, sich entgegengesetzte Lösungen vorgeschlagen. Wer Z. 8 [*χρίρρεν ἄρ]ιστον* ergänzt, muß Z. 9 mit [*δέ τὸ πᾶν*] beginnen lassen (Hunt-Wilamowitz, Haines, Diehl). Für ihn muß Paris, den sich Helena erwählte, als der Schuldige an Trojas Untergang gelten. Wer aber Z. 8 *πρόλιπε, λίπανε, κάλλιτ'*, *λεῖπε* in die Lücke einsetzt (Lobel, Fraccaroli, Pesenti, Fränkel, Schubart), muß Z. 9 dann [*καὶ τὸ πᾶν*] ergänzen, indem für ihn nun Helena die Schuldige ist, die ihren Gatten Menelaos (samt ihrem Kind und ihren Eltern Z. 10/11) verließ und Trojas ganze Macht zugrunde richtete (Z. 9), weil Liebe sie verführte (Z. 11/12). Ob Paris, ob Helena – «man wird schwerlich entscheiden können» (W. Schubart, Philol. 97 [1948] 314).

Schon früher hatte mich, anlässlich der Deutung der geometrischen Schüssel aus Theben in London, dies Problem beschäftigt, und ich hatte mich für die zweite Lösung, die Helena für Trojas Untergang verantwortlich macht, entschieden: «Daß Paris das Gasterrecht verletzte, war ein arger Frevel und der Vorwurf *ξειναπάτας*, Gastfreundbetrüger, war sicherlich einer der schwersten. Daß Helena aber, so wie sie es tat, entfloh, verstieß gegen alle heilige Sitte. Und was knüpft sich alles an diese Flucht: der Ausbruch des Krieges, die Mühen vor Troja, der Untergang Ilios, der Verderb so vieler Griechenhelden! Wenn Paris auch Dysparis und Ainoparis genannt wird, so trifft noch häufiger Helena der Vorwurf. Von Ilias und Odyssee ab, die ganze archaische Zeit hindurch, werden die Dichter nicht müde, diesen Vorwurf immer von neuem zu wiederholen und an diesem Beispiel zugleich die Macht des Eros zu veranschaulichen» (*Friühe griech. Sagenbilder in Böötien*, 79).

Zu den damals angeführten Beispielen (*Ilias* Γ 156. 173ff.; *Odyssee* λ 438; Semonides fr. 7. 117; Alkaios fr. 74; Stesichoros; Ibykos fr. 3, 5ff.; Theognis 1231f.) möchte ich heute noch ein weiteres hinzufügen, das mir bei der Lektüre von Euripides' *Kyklops* auffiel: Seilenos hat vom Wein gekostet, ist in die Höhle gegangen, um Tauschobjekte für größere Quanten Rebensaft zu holen. Die kurze Pause, bis er mit Lämmern und mit Käse vollbeladen wiederkehrt, füllt eine kleine Plauderei des Satyrchores mit Odysseus aus (175ff.). Chor: So bekannt ihr Troja

samt der Helena in eure Hand ? Odysseus: Und auch das ganze Priamidenhaus zerstörten wir. Chor:

οῦκονν, ἐπειδὴ τὴν τεάνιν εἴλετε,  
ἀπαντες αὐτὴν διεκροτήσατ' ἐν μέρει,  
ἐπει γε πολλοῖς ἥδεται γαμουμένη;  
τὴν προδότιν

Sie, die Verräterin Helena, trifft auch hier der Vorwurf, nicht etwa Paris, der vor Troja selbst zugrunde ging. Von seiner fremden prächtigen Kleidung, seinem Goldschmuck – es ist der reich gekleidete fremde Prinz, wie er uns durch die Bildkunst seit dem späteren 5. Jhdt. wohl vertraut ist – hat sie sich betören lassen (182–185), als sie Menelaos einst verließ. Und mit welchen Worten ist dies bei Euripides ausgedrückt (185/6):

*Μενέλεων, ἀνθρώπιον λῷστον, λιποῦσα*

Ist das nicht Anspielung auf die Sappho-Verse ? Menelaos ist hier bei Euripides namentlich genannt, um jedes Mißverständnis mit dem in den vorigen Versen durch Tracht und Schmuck umschriebenen Priamiden auszuschließen. Diesen trefflichen Mann hat Helena verlassen. Sappho nennt ihn *ἄνδρα ἀριστον*. Menelaos spiele in der epischen Dichtung eine untergeordnete Rolle, könne also nicht als *ἀριστος* bezeichnet werden, wurde mir hiergegen mündlich eingewandt. Aber weder die Rolle, die er in Ilias und Odyssee spielt, noch die Beiwörter, mit denen er bedacht wird, lassen einen solchen Einwand zu. Das Nosten-Epos, das seine Heimfahrt von Troja schilderte, die Vorstellung seiner Entrückung zu den Seligen Inseln, die Menelas-Vase im 7. Jhdt., von der kultischen Verehrung einmal abgesehen, zeigen, daß Menelas in der Auffassung der griechischen Frühzeit durchaus als *ἀριστος* gegolten hat. – Aber was ist aus Sapphos *ἄνδρα ἀριστον* bei Euripides geworden ? Es ist zur Travestie verwandelt, wobei nicht entscheidbar ist, ob Euripides diese Umsetzung selbst vollzog oder sie bereits als Topos übernahm. *Ἀνθρώπιον* noch lächerlicher durch das kontrastierte *λῷστον*, das im Epos fehlend und vor Theognis nicht belegt, in der Komödiensprache gern verwendet wird – das beste Männlein, dieses «Guterchen» etwa. Dann folgt *λιποῦσα*, was im Sappho-Text die Ergänzung *λίμπαν* oder ähnlich stützt. Daß Helena dies tat, daß sie ihr Ehegemach, ihr kleines Kind und die Gespielinnen verließ, beklagt sie in der Ilias selbst so leidenschaftlich (Γ 173 ff.). Sie wurde nicht gewaltsam entführt, sie ging freiwillig mit, aus Liebe. Gerade hierauf aber kam es Sappho an; gerade darum führt sie dieses Beispiel als *τεκμήριον* an für ihre Ansicht, daß es nichts Schöneres gebe als das, was man lieb hat (Z. 3/4). Helena ist das bekannteste, allgemein anerkannte, schlagende Beispiel für die Richtigkeit ihrer These.

Im Gedicht bleibt somit Helena Subjekt bis *ἐμνάσθη* (Z. 11), «was viel für sich hat» (Schubert): Die an Schönheit die Menschen um Vieles überragte – damit ist sie bereits klar umschrieben. Zur Bestätigung folgt der Eigename: Helena hat ihren trefflichen Gatten verlassen und (damit) die ganze erhabene Macht von

Troja zugrunde gerichtet. Selbst an ihr kleines Kind, an ihre lieben Eltern dachte sie nicht mehr. Dann wechselt das Subjekt: sondern es verführte sie (die nicht Widerstrebende) Kypris. Daß Kypris erst Z. 13 genannt war, hat Schubart gezeigt.

Bei Euripides folgt v. 186 eine allgemeine Sentenz: «O wäre das Geschlecht der Frauen nie geboren!», was gleich ins Komische abgebogen wird: «außer für mich ganz allein». Bei Sappho hat man in der folgenden Strophe (Z. 13-15) eine allgemeine Gnome über der Frauen Wankelmut erkennen wollen. Doch ist der Text zu lückenhaft. Auch die Ergänzung von W. Schubart, die den Sinn ergäbe «Kypris stärkt das Denken und hat mich jetzt an Anaktoria erinnert», kann nicht restlos überzeugen. Jedenfalls kehrt die folgende Strophe (nicht die 'letzte', denn das Gedicht setzte sich noch fort; wir wissen nicht wie) zum Anfang zurück. Die Reiter des ersten Verses klingen in den lydischen Wagen (Z. 19) wieder auf, wobei mit diesen 'Reitern' u. U. schon die Reisigen, die Ritter mit den Streitwagen, gemeint sein mögen. Das Fußvolk (Z. 1) kehrt in *[πεσδομ]άχεντας* (Z. 20) wieder. So und nicht *[ἰππομ]άχεντας* ist zu ergänzen; denn sie kämpfen mit *ὅπλοις* (Z. 19). Dies ist aber die schwere Hoplitenrüstung, die zur Reiterei nicht paßt. Diese sonst so gepriesenen Dinge mit ihrem ganzen prächtigen Aufwand scheinen Sappho nichtig angesichts der strahlenden Anmut Anaktorias, so wie sie etwa fr. 152 für Kleïs nicht ganz Lydien und nicht das liebliche . . . eintauschen würde.

Aber nicht 'Treue' oder 'Wankelmut' stehen zur Diskussion, sondern immer nur Sapphos persönliche Ansicht (*ἔγω δὲ* Z. 3): Das ist das Schönste, was einer lieb hat *κάλλιστον . . . κῆν' ὅττω τις ἔραται*.

## Zur griechischen Grabstele

Von *C. Weickert*, Berlin

Der Begriff «griechisches Grabrelief» erweckt die Vorstellung eines figürlichen giebelbekrönten Reliefs. Noch unterstützt wird diese Vorstellung durch die Abbildung oder durch den Abguß an der Wand, oder durch Originale in Museen, die das Schicksal aller heutigen Plastik erleiden müssen, von der Wand angezogen zu werden. Unternimmt man es jedoch, ein figürliches griechisches Grabrelief auf einem niedrigen Sockel frei aufzustellen, wie es einst auf einem griechischen Friedhof gestanden hat, wird man von etwas Neuartigem berührt, wie es die frühere und sei es noch so häufige Betrachtung desselben Werkes niemals hervorgerufen hat. Was ist dieses Neuartige und wie läßt es sich erklären ?

Die Geschichte des griechischen Grabmals ist verhältnismäßig gut bekannt. Man weiß, daß es in homerischer Zeit von anderen abgesehen eine Grabform gab, bei der auf oder neben dem Grabe ragende Steine aufgestellt wurden, die nicht irgendwie kunstvoll gearbeitet waren, sonst würde Homer nicht versäumt haben, ihnen ein schmückendes Beiwort zu geben. Die Haupteigenschaft, die Homer von ihnen berichtet, ist die des Aufrechtseins. Einmal vergleicht er sie mit einem hochbelaubten Baume (*νύψιτέτηλος Il. XIII* 437), oder er sagt aus, sie sei ein Klafter hoch (*Il. XXIII* 327), oder als Stele auf dem Grab diene ein aufgestelltes Ruder (*Od. XII* 14f.). Die Überlieferung solcher auf dem Grab stehender Steine ist lange lebendig geblieben. Noch das 5. Jahrhundert kennt völlig schmucklose, in eine Stufenbasis eingelassene viereckige Pfeiler, ein wenig breiter als tief, die keine andere Zierde trugen als den Namen des Verstorbenen in monumentalier Schrift. Die Grabsäulen, die Columellae, die besonders nach Erlaß des Gesetzes gegen den Gräberluxus im ausgehenden 4. Jahrhundert aufgestellt wurden, setzen lediglich diese uralte Tradition fort. Seit der 1. Hälfte des 6. Jahrhunderts kann die Entwicklung des Grabmals in Form eines Pfeilers auf griechischem Boden, und zwar in Attika verfolgt werden. In der Nähe des Kerameikos wurde ein im themistokleischen Mauerwerk wiederverwendeter Porospfeiler gefunden, der mindestens die Höhe von 2,15 m gehabt hat. Sein Schmuck besteht aus einfachstem linearem Ornament, das seine mit Rundstäben versehenen Kanten begleitet und in vertikaler Richtung die Mitte der zwischen ihnen liegenden Fläche betont. Das Haupt des Pfeilers ist mit einem einfachen, aufrechtstehenden Blattstab geschmückt, während die schmaleren Nebenseiten sorgfältig gezeichnete Rosetten tragen. Das Ornament ist in den weichen Stein eingeritzt und hob sich im Altertum farbig gegen den weißen Stucküberzug des Pfeilers ab. Der Name des Toten mag auf der ober-

sten Stufe der Stufenbasis, in die man sich wohl den Pfeiler eingelassen denken muß, gestanden haben. Das Bild eines Menschen hat der Pfeiler nicht getragen. Ob er, der durch seinen ornamentalen Schmuck deutlich betont ist, wie andere früharchaische Stelen, von einer Sphinx bekrönt wurde, ist mindestens ungewiß. Er ist bisher der einzige, einigermaßen vollständig erhaltene seiner Art. Jedenfalls überzeugt es nicht, wenn angenommen wird, daß es in archaischer Zeit den einfachen, unbekrönten Pfeiler nicht gegeben habe. Der Pfeiler erfüllt dieselbe Aufgabe wie die Statue des Toten auf dem Grabe. Oder vielmehr: die Grabstatue erfüllt dieselbe Aufgabe, der durch Jahrhunderte bisher der Grabpfeiler diente. Daß schon in derselben Zeit, der der bildlose ornamentgeschmückte Grabpfeiler vom Kerameikos entstammt, das Bild des Toten hinzutritt, sei es geritzt oder in flachem Relief, ist nichts anderes als die zunehmende Bedeutung des Menschen und seiner Gestalt, um nicht zu sagen, der Person, die die Entwicklung der griechischen Anschauung überhaupt bestimmt. Diese schmalen hohen Stelen haben ein Haupt, das bei den reicher entwickelten, aber am Schaft auf ausführlichen Schmuck verzichtenden Pfeilerstelen von einem pflanzlichen Kapitell als Träger der Sphinxfigur gebildet wird. In Ionen entwickelte sich eine andere, zukunftsreichere Bekrönung des Pfeilers, die Palmettenstele. Bei ihr bildet in deutlich vereinfachter Form nur die sich über mehr oder weniger reichen Volutenbildungen erhebende Palmette den oberen Abschluß. Diese Form der hohen palmettengezieren Grabstele hat bis in das 4. Jahrhundert und später auf das stärkste auch die Form der dann wieder auftretenden hohen attischen Grabstelen mit ihren üppigen Akanthusbildungen an der Wurzel der Palmette bestimmt. Das Haupt der Columnae betont ein umgelegter plastischer Ring. Daß bei den hochragenden späteren Stelen die Stele als solche das Wesentliche ist, erhellt unter anderem daraus, daß sie nun an ihrer Vorderseite nicht nur den Schmuck jetzt plastisch ausgeführter Rosetten trägt, sondern daß in sie ein kleines figürliches Relief meist quadratischer Form eingesenkt werden konnte. Die sekundäre Bedeutung dieser in erzählender Form auf die Stele als Grabmal Bezug nehmenden Darstellungen ist ohne weiteres deutlich. Die bekrönenden Palmetten der archaischen und die reichen Akanthuskompositionen der späten Pfeilerstelen haben für die Stele selbst eine ähnliche Bedeutung wie die Akroterie für den Tempel.

Die Entwicklung der hohen archaischen Pfeilerstelen mit figürlichem Relief, deren späte Glanzstücke aus dem ausgehenden 6. Jahrhundert allgemein bekannt sind, ist höchstwahrscheinlich durch ein Luxusverbot abgebrochen worden. Aus der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts sind attische Grabstelen nicht überliefert, während in anderen griechischen Landschaften weiterhin die hohe Stele mit Reliefbild herrscht. Als Grabmäler dienten in Athen vielleicht schon während dieser Zeit niedrige, unscheinbare schmucklose Pfeiler mit Grabinschrift. Sie sind bescheidene Nachfahren der alttümlichen Male. Diese Pfeilerchen nun, deren Frühdatierung umstritten ist, sind gelegentlich von einem Giebel bekrönt (Ath. Mitt. 10 [1885] 368f. Nr. 18. 19), eine Form, die an Stelen des 6. Jahrhunderts und der

ersten Hälfte des 5. sonst nicht begegnet, während sie die Gestalt der Reliefstelen des 5. und 4. Jahrhunderts weitgehend bestimmt. Wahrscheinlich tritt der Giebel auf der Grabstele seit der Mitte des 5. Jahrhunderts zuerst in Attika auf. Er findet sich an Grabreliefs in Attika, gleichzeitig im inselionischen Gebiet, in Böotien und Thessalien. Sein Auftreten mag mit der Erweiterung des Bildfeldes für das Grabrelief zusammenhängen. Während bei den hohen Pfeilerstelen des 6. Jahrhunderts nur eine Figur, meist die eines stehenden nackten Jünglings, selten zwei Gestalten in die schmale hohe Fläche komponiert waren, gelegentlich unter Hinzufügung eines Hundes als treuesten Begleiters des Dargestellten, erscheint seit der Mitte des 5. Jahrhunderts das mehrfigurige Relief. Notwendigerweise verliert so die Stele selbst an Höhe, während sie an Breite zunimmt. Zunächst sind nur zwei Gestalten dargestellt, später werden es mehr, bis eine ganze Familie im Bilde erscheint. Der Giebel als Bekrönung des Grabreliefs fehlt selten, und die oben horizontal abschließenden Grabstelen sind immer Ausnahmen, deren bedeutendste wohl die berühmte Stele von Salamis ist.

Umgekehrt liegt es beim Weihrelief. Gleichgültig, ob die Grundform dieser Reliefs die gebräuchlichere des liegenden oder die seltener des stehenden Rechtecks darstellt, der normale Abschluß des Weihreliefs ist horizontal, und nun bilden hier die nicht häufigen giebelförmigen Abschlüsse die Ausnahme und dürften von der Form der giebelbekrönten Grabstele beeinflußt sein. Beim Weihrelief ist das Bild als Geschenk an die Gottheit die Hauptsache. Die Steinplatte selbst ist nur Träger und ganz offenbar ohne eigene Bedeutung. Der Giebel des Grabreliefs aber kann unter keinen Umständen als dekorative Zutat angesehen werden. Er gehört zur Tektonik der Stelen, die auch bei der figurenreicherem Darstellung das Format des stehenden Rechtecks beibehalten, also die Grundbedeutung des Grabmals, eben die des Aufrechtstehens, weiterhin zum Ausdruck bringen. Der Giebel steht zu der Steinplatte der Stele in derselben Beziehung wie zum tektonischen Aufbau des Tempels der Giebel, der den mit starker Horizontale abschließenden Baukörper krönt und in seiner Entwicklung zur Höhe das Vertikalmotiv der Säulen wieder aufnimmt. Das Bedürfnis, das Aufrechtstehen der Grabplatte zur Geltung zu bringen, ist bei den Meistern des 5. Jahrhunderts lebendig gewesen, und so haben sie, um einem sonst zu leicht eintretenden Vorherrschen nur der figürlichen Darstellung vorzubeugen, ihren Grabstelen den Giebel hinzugefügt und ihnen schließlich durch die seitlichen Anten, die Gebälk und Giebel tragen, die Gestalt einer Aedicula gegeben. Bewußt geschah das nicht. Aber das Gefühl für die Bedeutung des Grabmals forderte auch zur Zeit seiner höchsten und weit wirkenden Vollendung eine andere Behandlung als die der übrigen Reliefs. Die frei aufrecht stehende Platte als Grabmal bleibt auch hier das Wesentliche und Primäre. Das Relief, und mag es noch so reich und meisterhaft ausgeführt sein, steht im Grunde ebenso an zweiter Stelle wie die kleinen, in die hohen Stelen des 4. Jahrhunderts eingefügten figürlichen Reliefs oder wie die Sphinx auf den archaischen Grabpfeilern. Als Grundgefühl ist auch bei den reichen figürlichen Stelen des 5. und 4. Jahrhunderts

unbewusst dieselbe Empfindung massgebend, die die Vorfahren veranlasste, über dem im Grab gebetteten Toten ein Mal aufzurichten, das aufrecht steht, wie der lebendige Mensch. Jener starke Eindruck der frei stehenden griechischen Grabplatte, von dem wir ausgingen, erklärt sich aus diesem Grundgefühl, und die in der Grabstele verborgene Kraft des ursprünglichen Males strahlt über auf die Gestalten des zum Mal hinzugetretenen Reliefs. Die giebelgekrönte Grabstele mit figürlichem Relief und die hohe Pfeilerstele entstammen derselben Wurzel, dem auf dem Grab errichteten Mal. Die Veränderung der Form vom Mal zum Pfeiler, zur hohen Platte und zur giebelgekrönten Stele entspricht im Laufe der Entwicklung dem Streben nach Ordnung und Bereicherung. Ein Bruch oder eine Lücke in der Entwicklung ist nicht vorhanden. Das Weihrelief hat mit der im Vordergrund stehenden Bedeutung des Bildes eine grundlegend andere Herkunft; nur dort, wo Totenkult und Heroenkult sich berühren, können die Grenzen verwischen. Erst in hellenistischer Zeit verliert der Giebel der Grabstelen infolge der Überladung der Gebälke seine überzeugende tektonische Bedeutung und damit auch seine symbolische Kraft. Bezeichnend ist aber, daß in dieser Spätzeit die Stele unter Beibehaltung von Giebel und nun räumlich eingeschränktem, mehrfigurigem Relief der hohen Form des ursprünglichen Pfeilermales wieder zustrebt.

Literatur bei Gisela M. A. Richter, *Archaic Attic Gravestones*, Cambridge (Mass.) 1944.

## Jünglingskopf in Nyon

Von *Walter-Herwig Schuchhardt*, Freiburg i. Br.

Bei einer Wanderung durch die reichen Säle des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich fiel mir in der Abteilung für römische Funde, die soeben neu geordnet und vorbildlich aufgestellt wird, der Abguß eines Kopfes auf, der bisher nicht veröffentlicht ist, sehr wohl aber verdient, in die Wissenschaft eingeführt zu werden. Der Kopf selbst, von dem der Zürcher Abguß genommen wurde, befindet sich in Nyon, dem schönen, am Genfersee – nicht weit von Coppet, dem Landsitz der Madame de Staël – gelegenen Städtchen, wo er im Musée Archéologique et Historique aufbewahrt wird. Der Direktor des Museums, Dr. Edgar Pelichet, gab mir in der liberalsten Weise die Erlaubnis, das interessante Stück zu veröffentlichen. Seiner Hilfsbereitschaft werden die Aufnahmen für die vorliegenden Abbildungen (Abb. 1–3), werden zahlreiche Mitteilungen über Auffindung und Erhaltung des Kopfes verdankt. Mein Dank für solche unermüdliche Bereitschaft zu Auskunft und Antwort muß um so herzlicher sein, als ich nicht Gelegenheit hatte, das Original selbst kennenzulernen und zu studieren.

Der Kopf mißt vom Kinn bis zum Scheitel 20 cm. Er wurde vor einigen Jahren bei Ausschachtungsarbeiten in der Hauptstraße von Nyon gefunden, ohne daß weitere Funde Auskunft über seine Zeit oder die Art seiner Aufstellung gäben. Da der Hals fehlt, ist nicht zu eruieren, ob der Kopf von einer Statue oder etwa einer Herme stammt. Der Stein wird von Dr. Pelichet als «weißgelber, südalpiner Marmor» bezeichnet. Es fehlt die hintere Kopfpartie; etwa ein Drittel des Ganzen ist durch einen schräg ansteigenden, hinter dem rechten, steil durch das linke Ohr verlaufenden Bruch abgespalten. Ergänzt ist in Gips die untere Hälfte der Nase, der Nasenrücken bis zum oberen Drittel, die ganze linke Wange. Der Umriß der ergänzten Partie steigt senkrecht zum linken Mundwinkel und Nasenflügel, weiterhin zum äußeren Winkel des linken Auges und fällt scharf umbiegend in gleichmäßiger Schräglage zur linken Kinnlade ab. Nur die Mundpalte ist durch eine leicht geschwungene, fest eingetiefe Bohrung markiert; sonst findet sich weder an Augen und Ohren noch bei der Haarkappe eine Spur von Bohrung. Das Oberlid ist an dem allein erhaltenen Außenwinkel des rechten Auges in knapper Schneidung über das Unterlid hinweggeführt.

Daß es sich um eine sorgfältige Kopie nach einem Werk der hohen griechischen Klassik handelt, lehrt der erste Blick. Nur so ist der kraftvoll gedrungene Bau des Kopfes, der klare einfache Schnitt des Gesichtes, die feine, subtile Strenge der Haarbehandlung zu verstehen. Daß diese Kopie ihrerseits der besten römischen

Zeit angehört, nicht später als die Zeit Trajans, wohl aber früher sein kann, lehrt die – bis auf die Mundspalte – völlig fehlende Bohrung. Nach der Behandlung der Haare, nach Schnitt und Modellierung der Augen möchte ich die Arbeit in julisch-claudische Zeit datieren.

Wann aber ist das verlorene Original anzusetzen, das zu Beginn unserer Zeitrechnung in einer norditalischen Werkstatt nachgebildet wurde? Daß der Kopist sich mit Hingabe seiner Arbeit widmete, wird bei der Wiedergabe des Haares deutlich, dessen Rand über der Stirn mit minutiöser Genauigkeit die einzelnen feinen Haarspitzen verzeichnet; ebenso bei der Haarkappe im ganzen, die über den Schädel hin, soweit er erhalten ist, gleichmäßig verteilt ein reiches System feingegliederter Strähnen aufweist. Der Eifer, mit dem diesen verwickelten Formen nachgegangen wird, läßt eine besondere Schwierigkeit fast vergessen, daß nämlich dem heimischen Alpenmarmor Wirkungen abgewonnen werden mußten, die das Vorbild in anderm Material gleichsam spielend vortrug. Denn ohne Frage war dieses Vorbild aus Bronze gearbeitet. Nur so ist der Charakter feiner Ziselierarbeit zu verstehen, in dem die Strähnen des kurzgehaltenen Knabenhaares in die Haarkappe eingetragen sind.

Wann und wo ist dieses Bronzefeld, das natürlich die ganze Gestalt gab, entstanden? Wenn der erste, flüchtige Eindruck an polykletische Schöpfungen erinnert, so mag der große, gerundete Umriß des Ganzen, die breite offene Form des Gesichtes, der klare kraftvolle Schnitt seiner Züge Anlaß dazu geben. Auch die massive Fülle des Antlitzes bei einer gewissen Leere des Ausdruckes sind wir an Nachbildungen polykletischer Köpfe zu sehen gewöhnt, ohne jedoch diese Wirkung auf die Originale des großen Meisters selbst zurückführen zu dürfen. Durch die Übersetzung in Stein, das geringere Vermögen der Kopisten wird hier viel von der geistigen Kraft verlorengegangen sein, die die Köpfe der Urbilder adelte und in den besten Wiederholungen noch zu ahnen ist<sup>1</sup>. Dennoch sind weder die Knabendarsteller, die man dem polykletischen Werk zugeordnet oder nahegerückt hat, noch seine frühen Schöpfungen, wie der Diskophor, unserem Knaben nahe verwandt. Seine Haarbehandlung vor allem unterscheidet ihn von den Köpfen polykletischer Prägung. Dort sind die Haare über die ganze Wölbung des Schädels hin einer großen, energischen Ordnung unterworfen, die unverwechselbar die Schädel der frühen wie der späten Werke beherrscht. Fast in konzentrischen Kreisen lagern sich die Locken um einen Mittelpunkt, der sternförmig als «Spinne» den Wirbel bildet; in einzelnen reihen sich in diesen Kreisen kurze, kräftig gewundene Locken, deren vielfältige Bewegtheit immer feiner und kühner entwickelt wird. Dagegen zeigt unser Kopf eine flache, feste Haarkappe, deren dichte Geschlossenheit auch an den Rändern nicht angetastet wird; kaum daß sich am Stirnrand die eine oder andere Spitze aus der deckenden Schicht hervorwagt. In diese, den ganzen Schädel umschließende Haarmasse ist dann mit dem liebevollsten Bemühen eine unendliche Vielfalt kleinteiliger Strähnen eingegraben, die, alle nach vorn gestrichen

<sup>1</sup> Sieveking, Jahrb. 24 (1909) 4 ff.



Abb. 1.

(der Vorderkopf allein ist erhalten), nach Länge, Form und Verlauf reich variiert sind. So verbindet sich dem Eindruck von Geschlossenheit im großen der Anblick verwirrender Fülle im kleinen.

In dieser ihrer eigentümlichen Art scheint mir die Haarbehandlung unseres Knabenkopfes in Nyon dem großartigen Neufund von Ostia, dem Porträtkopf des Themistokles, nahe zu stehen. Dieser hat zuletzt durch Ludwig Curtius eine glänzende Behandlung und Rechtfertigung erfahren<sup>2</sup>, der kein Wort hinzuzufügen ist, deren Worte wir vielmehr in einzelnen Formulierungen unmittelbar für unseren Kopf verwenden können. Vergleicht man die nach vorn gestrichene Haarmasse

<sup>2</sup> Röm. Mitt. 57 (1942) 78ff.; Taf. 5.

des Knabekopfes mit der zum Nacken des Themistokles hinabziehenden<sup>3</sup>, so findet man das gleiche Verhältnis der fest geschlossenen Pelzkappe zu den darüber gestreuten, bewegten, kleinteiligen Strähnen und Flocken, die «die ursprünglich flache, ziselierte Bronzearbeit erschließen lassen» (Curtius a. O. 79). Fülliger deckt die Kappe den mächtigen Schädel des Themistokles, wie an den Rändern, besonders über der Stirn deutlich wird; breiter sind hier die «Zotteln» der Haare entwickelt gegenüber den schmalen, geschlängelten Strähnen des Knaben. Aber in der grundsätzlichen Vorstellung von Haarmasse und -detail sowie den Mitteln zur praktischen Verwirklichung dieser Vorstellung stehen die beiden nach Thema und Ausdruck so verschiedenen Köpfe sich sehr nahe. Während sich dann zum Themistokles der von Curtius verglichene Diskobol des Myron in der Berliner Replik<sup>4</sup> gesellt, scheint mit dem Knabekopf die neue Aristogeitonreplik des Museo Capitolino Nuovo enger verwandt nach dem Wenigen, was vom Haar am Hinterkopf erhalten ist<sup>5</sup>. Dürfen wir daraus einen Schluß für die zeitliche Ansetzung unseres Kopfes ziehen? Die Statue des Tyrannenmörders Aristogeiton wurde zusammen mit der seines Kampfgenossen Harmodios 477/6 v. Chr. in Athen errichtet. Der Diskuswerfer ist nicht vor den fünfziger Jahren, eher am Ende dieses Jahrzehnts, nahe der Jahrhundertmitte entstanden. Das Bild des Themistokles steht zwischen beiden, näher wohl dem Athleten, mag also um 460 v. Chr. geschaffen sein. Unsere Knabenfigur wäre dann – wenig älter – den sechziger Jahren zuzurechnen.

Prüfen wir diese Festlegung noch durch den Vergleich mit einem andern Jünglingskopf, bei dem eine Einzelheit, die Führung des Haaransatzes über die Stirn hin, eine nahe Parallele findet. Wir meinen den Typus Ince Blundell-Riccardi<sup>6</sup> und beschränken uns auf diese beiden Köpfe, die allein als wirkliche Repliken eines Originals anzusehen sind, während für weitere verwandte Köpfe eine genaue Entscheidung noch aussteht<sup>7</sup>. Die beiden in Frage stehenden Repliken zeigen über den ganzen Kopf hin ein Gewirr von breiten, meist kurzen, kräftig bewegten und aufgelockerten Haarbüscheln, die sich tief in den Nacken hinunterziehen. Zum Vorderkopf hin aber wandelt sich diese Behandlung zu feineren, spitzeren Formen, so daß am vorderen Rande die Haardecke eine Aufreihung spitziger Strähnen aufzeigt, die wie zierlich geordnete Fransen in die Stirn hängen. Hierfür nun bildet der Kopf in Nyon eine deutliche Vorstufe. Dichter bleibt noch der Zusammenhang,

<sup>3</sup> a. O. 80. Abb. 1.

<sup>4</sup> Berlin no. 474; Blümel K 142 Taf. 25; Curtius a. O. 78ff. Abb. 2.

<sup>5</sup> Curtius a. O. Abb. 4; 6.

<sup>6</sup> Ashmole, Cat. Ince Blundell Nr. 152 Taf. 3; E. A. 4893; die beste Abb. der Vorderansicht immer noch Arch. Zeitg. 1874 Taf. 3. – Florenz, Pal. Riccardi, Amelung, Führer Nr. 210; Br. Br. 361; Zum Typus zuletzt: V. H. Poulsen, Acta Arch. 2 (1940) 28ff.; From Ny-C. Gl. 3 (1942) 55; zu E. A. 4893 (Lippold).

<sup>7</sup> s. Lippold Br. Br. 542. Text S. 2, Anm.; ferner zu E. A. 4893. Dazu kommt jetzt der interessante Jünglingskopf Baume-Pluvinel im Louvre, den J. Charbonneau jüngst bekannt gemacht hat (Musées de France 1949, 236ff. Abb. 2, 3). Mit Recht hat er ihn dem Perinther Kopf verglichen, dem er in der Haarbehandlung verwandt ist, von dem er sich freilich in der Schädelform unterscheidet.



Abb. 2.

Abb. 3.

fester die Führung des Randes, sowie die ganze Haarkappe geschlossener über dem Schädel liegt. Aber in vorsichtig-verhaltener Form ist doch die Aufspaltung dieses Randes versucht, indem in schüchternen Ansätzen einzelne Haarspitzen sich lösen und vorschieben. Näher noch steht vielleicht unserem Knaben in dieser zaghaf-anfänglichen Formulierung ein Athletenkopf in Berlin<sup>8</sup>, der auch in der Wiedergabe des Haares am Oberkopf verwandt erscheint, wenn nur diese nicht in einem so öden Schematismus gegeben wäre, daß eine Bewertung des Ganzen schwer fällt. Der schöne Athletenkopf in Brescia<sup>9</sup> zeigt – bei völlig anderer Proportionierung und Modellierung – eine ähnliche Fülle kleiner Lökchen in flachem Relief wie der Kopf in Nyon, dem er gleichzeitig oder wenig voraus zu datieren ist<sup>10</sup>.

Freilich wird man über diese Einzelheiten hinaus keine Verwandtschaft des Typus Ince-Riccardi mit unserem Knabenkopf finden. Für seine Datierung aber ergibt sich, daß er deutlich älter und strenger im Stil ist. Wurde jener Typus eines Jünglings um die Mitte des 5. Jahrhunderts geschaffen, so ist der Knabenkopf um ein gutes Jahrzehnt älter und also in die sechziger Jahre zu datieren.

<sup>8</sup> Berlin Nr. 472; Blümel K 144 Taf. 27; Lippold zu E. A. 4893.

<sup>9</sup> Furtwängler, M. W. 351; E. A. 197–199; Buschor, *Ol.-Text* 32; Hampe, Br. Br. Text zu Taf. 786–790, 41 Abb. 31; Jahrb. 59–60 (1944/45) 14; *Kunstschatze der Lombardei, Kat. der Ausstellung im Kunsthause in Zürich 1948/49*, 39 Nr. 9.

<sup>10</sup> Über weitere Köpfe mit Haarzisierung s. L. Curtius a. O. 13ff.

Die Frage, welcher Landschaft, welcher Schule des strengen Stiles das verlorene Bronzebild zuzuschreiben wäre, wird sich kaum bei seiner spärlichen Überlieferung entscheiden lassen. Attischen Werken steht der Kopf fern. Nach der geschlossenen Rundung des Ganzen, dem breiten Bau von Stirn und Oberkopf, der einfachen, fast schweren Formung des Gesichtes wird man am ehesten an seine Herkunft aus dem Peloponnes, vielleicht der nördlichen Argolis, denken. Damit würde jenem ersten, allgemeinen Eindruck vielleicht doch ein gewisses Recht verliehen werden, der in dem Kopf eine Vorahnung, eine Vorstufe polykletischer Köpfe empfand.

## Die Larisa des Telephanes

Von *Ernst Langlotz*, Bonn

Der unerwartete Fund einer vorzüglichen Replik der sog. Penelope in Persepolis hat die von dieser Figur uns aufgegebenen Rätsel zunächst nur vermehrt, bringt aber vielleicht doch deren Lösung (Abb. 1. 2).

Die Statue ist in einer der Schatzkammern des von Darius erbauten, 331 von Alexander zerstörten Königspalastes mit einigen Beutestücken gefunden worden<sup>1</sup>. Sie ist eine Arbeit griechischer Hand, vor 331 entstanden und schon deshalb von hohem Interesse. Kunstkenner der Kaiserzeit haben das Meisterwerk der herben griechischen Plastik geschätzt. Denn in Italien sind von sieben Kopien Fragmente gefunden worden<sup>2</sup>.

Der Torso aus Persepolis stellt alle bisher bekannten Kopien in den Schatten. Es ist deshalb verständlich, wenn C. M. Olmstead in ihm das Original erkennen möchte. Die Herausgeberin hat die Abweichungen der Repliken untereinander treffend beschrieben und den Schluß gezogen, der Großkönig habe das Meisterwerk bei seinem Vorstoß in die Ägäis gegen Ende des 5. Jahrhunderts erbeuten lassen. Es sei bei dem Raub beschädigt worden. Trotzdem habe man es nach Persepolis gebracht. Die Griechen hätten das Original dann durch eine Nachbildung ersetzt, und auf diese am Ende des 5. Jahrhunderts entstandene Kopie gingen alle uns bisher bekannten Kopien der Kaiserzeit zurück.

Man wird zunächst fragen müssen, ob in der eroberten Stadt wirklich nichts anderes zu erbeuten war als diese Figur, so daß man selbst einen unansehnlich gewordenen, schwieriger als Bronzefiguren zu transportierenden Marmortorso

<sup>1</sup> AJA 54 (1950) 10 Taf. 8–12. Der Güte von Erich Schmidt verdanke ich gute Aufnahmen. Die Statue befindet sich im Museum von Teheran. Die Annahme, sie sei als Torso nach Persepolis gebracht und nicht von den Makedonen zerschlagen worden, scheint mir nicht bewiesen.

<sup>2</sup> Die mir bekannten Kopien: a) Statue in der Galleria delle statue im Vatikan. Kopf und manche Einzelheit ergänzt. Amelung, *Vatikan. Kat.* II 439, Nr. 261, Taf. 47. – b) Relief ohne Kopf Museo Chiaramonti im Vatikan. Amelung, *Vatikan Kat.* I 464, Taf. 65. Conze, *Griech. Grabreliefs* Taf. 111. – c) Statuette ohne Kopf im Conservatorenpalast. Stuart-Jones, *Pal. dei Conservatori, Mon. arcaici* 10 Taf. 81. Freie Umarbeitung. – d) Kopf in der Glyptothek Ny Carlsberg Nr. 407. EA 4622. – e) Rom Thermenmuseum. Helbig, *Führer*<sup>3</sup> Nr. 1378. Collignon, *Les statues funéraires* 120, Abb. 62. – f) Fragment eines Kopfes im Tabularium nach Skizze von Dressel, AD I 19 zu Taf. 31. – g) Berlin, *Katalog der römischen Kopien* IV Nr. K 165, S. 26 Taf. 50. Die Lit. zusammengestellt: Jahrb. 1911, 124 (Studniczka), AJA 54 (1950) 10 Anm. 4 und passim. Jacobsthal, *Mel. Rel.* 192; *Berytus* VI (1939) 7 (V. H. Poulson). Es ist nicht möglich, auf die Statue im Vatikan den Berliner Kopf aufzusetzen, wie dies am Bonner Abguß versucht worden ist. Nur in Verbindung mit dem Relief Chiaramonti ergibt sich eine erfreuliche Wirkung. H. Kenner hatte die große Güte, die in Wien erhaltene Ergänzung Studniczkas für mich neu aufnehmen zu lassen, wofür ihr bestens gedankt sei.



Abb. 1. Persepolis.



Abb. 2. Persepolis.

durch Vorderasien bis nach Persien schaffen mußte. Auch wird man bezweifeln müssen, daß den Griechen damals Zeit gelassen worden sein sollte. Abgüsse oder Zeichnungen von dem geraubten Original herzustellen. Hätten die Griechen die Figur nur aus der Erinnerung kopiert, so wäre ein neues Werk entstanden, ähnlich wie die Tyrannenmördergruppe des Kritios die des Antenor nur frei im Stil ihrer Zeit wiedergibt.

Doch diese Einwände sind zu allgemein und müssen mit greifbaren Argumenten erhärtet werden. Es muß deshalb zuerst die Frage erneut gestellt werden, ob der in Persepolis gefundene Torso die Formenprägung des herben Stils reiner überliefert als die längst bekannten römischen Kopien, und ob er dann das Original sein kann. C. M. Olmstead hat die unterscheidenden Züge im plastischen Volumen und in der Prägung der Falten aufgezeigt. Fragwürdig aber erscheinen mir die aus diesen Beobachtungen gezogenen Schlüsse.

Die Schönheit und Stärke der plastischen Form des Torsos, der sich kein plastisch empfindender Betrachter entziehen kann, beweist noch nicht, daß diese Arbeit auch die originale Fassung des herben Meisterwerkes besser überliefert als die römischen Kopien. Für diese Frage ist die Gewandbehandlung am Rücken der Figur von entscheidender Wichtigkeit (Abb. 2). An der vatikanischen Kopie ist der verhüllende Mantel zum Teil ergänzt. Aber an den unberührten Teilen ist deutlich zu erkennen, daß die Disposition der Faltenkonstellation besonders an den Ausgangspunkten, am Gesäß, dem Knie und am Kopf, im wesentlichen übereinstimmt. Auch die unter dem rechten Arm sich stauenden, aufwärts strebenden und die Schulter zum verhüllten Kopf hin leicht spannenden Falten haben den gleichen Ductus.

Die Prägung der Falten aber weicht ab, und es ist deshalb zu fragen, welche Prägung dem herben Stil des Meisterwerks gemäßiger ist, die in Persepolis oder die an den römischen Kopien. An der vatikanischen Kopie bildet der Mantel plastisch

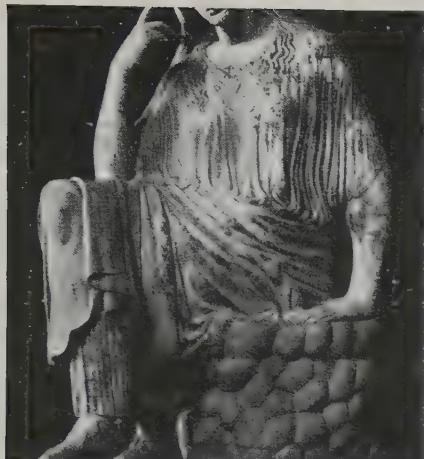


Abb. 3. Vatican.



Abb. 4. Vatican.

heraustretende Faltengrade, die sich bisweilen gabeln. An dem neu gefundenen Torso ist es, als hätten sich diese greifbaren und kräftig abhebenden Faltenrippen in ein zartes Spiel sich stauender und verfließender Faltenschwellungen aufgelöst. Deshalb wohl mutet am Torso die Stofflichkeit des ganzen Mantels weicher, gleichsam luftgefüllt an. Er bildet am Rücken und Nacken nur noch tastbare, keine greifbaren Erhebungen<sup>3</sup>. Die Hand, die ihn geformt hat, scheint subtiler und reifer gewesen zu sein als die nuancenärmere, weniger illusionistische an den römischen Kopien. Hier sind es kräftig klare Faltenakkorde in der Art des herben Stils (Abb. 6), dort aber ein in sich verspanntes zartes Wellenspiel von Falten in der dem frühen 4. Jahrhundert geläufigen Modellierung (Abb. 5)<sup>4</sup>.

Die grazilere Körperlichkeit des neu gefundenen Torsos ist von der Herausgeberin als unterscheidendes Merkmal hervorgehoben worden. Damit hängt zweifellos zusammen die geschmeidigere Krümmung des Oberkörpers, die stärker einwärts gerichtete Wölbung des Rumpfes und die vollere Modellierung der Brüste (Abb. 1). Die Faltenzüge des Überschlags muten flüssiger und schmächtiger an als die breiig und schwer dahinfließenden an den vatikanischen Kopien, besonders da, wo sich die Faltenbahnen am Schoß stauen. An den römischen Kopien ist hier überall die polygnotische, den Olympiaskulpturen entsprechende Modellierung noch sichtbar, während der formenden Hand des Torsos die flüssigere und nuancenreichere Formensprache der spätphidiasischen Zeit wie an den «Tauschwestern» geläufig gewesen zu sein scheint<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Zu der Faltenprägung der Kopie in der Galleria delle statue vgl. «Aspasia» Winter, KiB. 236, 6.

<sup>4</sup> Zu der Faltenprägung des Torsos aus Persepolis vgl. Diepolder, *Att. Grabreliefs* Taf. 13, 2, 39, 1, 2. Eph. Arch. 1910, 67. Süsserott, *Gr. Plastik des 4. Jhdts.* Taf. 14, 2 (unsere Abb. 5). 17, 3.

<sup>5</sup> Tauschwestern: Schrader, *Phidias* 271 Abb. 248. Athena Giustiniani Helbig<sup>3</sup> 38. Angelehnte Aphrodite: Schrader, *Phidias* 270 Abb. 247.

In der Modellierung der vorderen Mantelseite weicht der Torso nicht so greifbar ab. Dennoch wird man feststellen müssen, daß seine Faltenbahnen auch hier eine größere Schmiegsamkeit des Stoffes zum Ausdruck bringen. Die mangelhafte anatomische Wiedergabe über der Kreuzungsstelle der übereinandergeschlagenen Beine wird dadurch sichtbarer als an den römischen Kopien. Diese kritische Stelle wird durch den herben Faltenfluß an den römischen Kopien weit besser cachiert.



Abb. 5. Relief Louvre.



Abb. 6. «Aspasia».

So scheint auch hier die herbere und altertümlichere Formenüberlieferung von den römischen Kopien gegeben zu werden, während die flüssigere und zartere des Torsos mit jüngeren Nuancen durchsetzt ist, die bei aller Schönheit der Gesamterscheinung dem Werk etwas Zwiespältiges geben.

Treffen diese Beobachtungen und die aus ihnen gezogenen Schlüsse zu, so kann der in Persepolis gefundene Torso seiner charakteristischen Gewandbehandlung wegen kaum vor dem Ende des 5. Jahrhunderts entstanden, also kein Original des herben Stils sein. Erst in den Jahren um 400 wird man ihn nach Persepolis gebracht haben. Auch aus diesem Grunde ist er kaum ein Beutestück. Denn die Truppen des Großkönigs hätten sicher das Original und nicht eine Kopie nach Persien gesandt. Der weitere Schluß, diese Statue sei also nicht geraubt, sondern von dem Großkönig als Geschenk oder durch Kauf erworben, wird dadurch unmöglich.

Diese Gedankengänge zwingen aber nun zur Frage, warum gerade diese Figur in die unterirdische Schatzkammer des Perserkönigs gebracht worden ist. Es wird kaum angenommen werden dürfen, der Großkönig habe aus ästhetischen Gründen eine ihm gefallende Statue von den in seinen Diensten arbeitenden Griechen kopieren lassen. Das würde heißen, ästhetische Vorstellungen des 19. Jahrhunderts in das 4. Jahrhundert zurückzuprojizieren. Denn der am persischen Hof gepflegte Stil ist immer affektiert archaisch gewesen. Ihm haben die in Persien arbeitenden

Künstler sich anpassen müssen. Kein griechisches Kunstwerk ist am Achämenidenhof bis heute bekannt geworden, das nicht eine Trophäe oder ein Geschenk von Vasallen gewesen wäre. Bei deren Auswahl wird nie der Kunstwert und nur der Materialwert entscheidend gewesen sein. Man denke an den goldenen Krater des Theodoros, die goldene Platane des Pythios oder die Traube aus Smaragden und Rubin im Gemache des Großkönigs. All das waren Arbeiten, die nicht ihres Kunstwertes wegen im Palast standen, sondern als Trophäen und kostbare Geschenke<sup>6</sup>.

Könnte aber nicht vielleicht die Darstellung als solche den Anlaß gegeben haben, diese Statue nach Persepolis zu bringen, weil der Bedeutungsgehalt der Figur für den Perserkönig wichtig gewesen ist? Der Fund in der Schatzkammer ist einer solchen Vermutung nicht ungünstig. Es wird aber bezweifelt werden dürfen, daß die Statue der Penelope, der treuesten aller Ehefrauen, dem Großkönig wichtig genug war, um sie in der Schatzkammer zu verwahren. Auch die Frage nach der ursprünglichen Bedeutung des Meisterwerkes bedarf deshalb erneuter Erwägung.

Die Statue ist Penelope genannt worden, weil zwei Kopisten unter ihren Stuhl einen Wollkorb gemeißelt haben und weil in dieser Haltung Penelope auf melischen Reliefs und einem Vasenbild dargestellt ist. Diese Deutung wäre zwingend, wenn nicht auch Elektra und manche andere Gestalt in diesem Motiv dargestellt worden wäre. Das Original dieser Statue hat eine auf Maler und Plastiker höchst anregende Wirkung gehabt. Auch Niken, Nereiden, Musen und sterbliche sinnende und trauernde Menschen<sup>7</sup> erscheinen in diesem Typus. Dieser plastische Archetypus, der so viel Bedeutungsgehalte verkörpern konnte, ist von einem großen Künstler um 470/60 geschaffen worden, wenn das Elektrarelief und die ionischen Siegel<sup>7a</sup>

<sup>6</sup> Krater: Athen. XII 514 F. Vgl. Klein, *Griech. Kunstgesch.* I 199. Herzfeld, *Iran* 250. Furtwängler, *Ant. Gemmen* III 116. K. Schefold, *Der skythische Tierstil in Südrussland*, in *ESA* 12 (1938) 73f. *AJA* 1946, 6 (H. Francfort), 15 (G. M. A. Richter). R. Delbrueck im *Jahrb. Hist. Mus. Bern* 1949, 58.

Außen den Trophäen, wie dem zentnerschweren, in Ecbatana gefundenen bronzenen Astragal mit der Weihung an Apollon (*Délégation en Perse* VII S. 155 Taf. 7), scheinen vor allem Götterbilder geraubt worden zu sein, um sich deren Macht zu vergewissern. Der Apollon Philesios aus Didyma könnte sogar in der persischen Kunst einen Nachhall hinterlassen haben (Dalton, *The treasury of the Oxus* pl. II 4). Die Artemis von Brauron wurde nach Susa gebracht: Paus. I 23, 7; 33, 1. III 16, 8. VIII 46, 3. Vgl. Nilsson, *Gesch. der griech. Religion* 2, 160. Als Sage bezeichnet von Jessen in RE 3, 824f. Erdmann weist mich auf die merkwürdige Kalksteinfigur aus Istakhr hin (E. Schmidt, *The treasury of Persepolis* 120 Abb. 87. H. 11 cm). Sie scheint mir ein ostionisches Idol einer Göttin mit zylindrischem Unterkörper zu sein. Um sie herum zwei geflügelte schlanken Dämonen mit Gorgonen(?)köpfen und zwei Löwen in Sustentatio. A. a. O. 66.

<sup>7</sup> Über das Motiv eingehend P. Jacobsthal, *Mel. Rel.* 192. FR III 126 Taf. 142. *Jahrb. 1911*, 124 (Studnicka). Am wichtigsten: Elektra-Rel. Jacobsthal Taf. 1, 2, 94. Penelope-Rel. Jacobsthal Taf. 48–52. Nike auf Münzen von Elis, Nomisma 8 (1913) Taf. VI. Seltman, *Temple coins of Olympia* Taf. IV β γ S. 52 Nr. 120. *Auktions-Kat.* J. Hirsch III 202 Taf. 5; XIII 2520 Taf. 28. Regling, *Münze als Kunstwerk* 459 Taf. 21. Über die geflügelte Ortsnymphe Olympia[s] vgl. Roscher, *ML* s.v.; III 837. O. Müller, *Archäologie*<sup>3</sup> 664, 5. Gött. gel. Anz. 1827, 168. *Muse* auf wgr. Schale in Boston, Caskey, *Vases in Boston*, Taf. 15, 36; *Hesperia* 1941 Taf. 25.

G. Bandmann macht mich freundlicherweise aufmerksam auf die auf einem Hügel sitzende Yima, abgeb. bei Strzygowski, *Spuren indogermanischen Glaubens in der bildenden Kunst* (Heidelberg 1936) 173 Abb. 159.

<sup>7a</sup> Vgl. Anm. 22.

um 470/60 datiert werden dürfen. Im ionischen Kunstbereich ist er früher verbreitet (Abb. 12) als im attischen, wo er erst um 450 übernommen worden ist.

Die Frage ist nun: Wen hat diese sogenannte Penelope in der plastischen Urfassung dargestellt, daß sie dem Großkönig ihrem Bedeutungsgehalt nach wichtig und besitzenswert sein konnte?

Die Annahme, die Figur sei ihrer Schönheit wegen in den Palast des Großkönigs gelangt, widerspräche dem Geist des 4. Jahrhunderts im Osten wie im Westen.



Abb. 7.



Abb. 8.



Abb. 9.



Abb. 10.

Auch das 4. Jahrhundert würdigte allein den materiellen Wert eines Kunstwerks, und der war bei einer Marmorfigur nicht erheblich, oder eben den Bedeutungsgehalt, das was die Figur an geistigem Gehalt verkörpert und sinnfällig gemacht hat.

Dem Großkönig wird eine künstlerisch noch so erlesene Figur der Penelope gleichgültig gewesen sein. Ebenso eine Elektra. Überblickt man die Typik des Motivs bis zur späten Antike, so zeigt sich, daß in dieser Haltung Erdgottheiten (Abb. 11), Ge, Pythia und deshalb auch Personifikationen von Kontinenten, Ländern und Städten dargestellt werden konnten<sup>8</sup>.

Am häufigsten sind Personifikationen trauernder unterworferner Provinzen<sup>9</sup>. Griechen haben solche Gestalten nicht abstrakt, sondern als Heroinen und Ortsnymphen wahrgenommen. In diesem Typus wird seit der Mitte des 5. Jahrhunderts Europa auf kretischen Münzen (Abb. 7), vor allem Gortyns, dargestellt, in Elis eine stilistisch der Statue fast entsprechende «Nike»<sup>10</sup> (Abb. 8). Regling hat gezeigt, daß auf Münzen seit der Mitte des 5. Jahrhunderts die Vorstellung der alten

<sup>8</sup> Demeter am Parthenonfries Michaelis Taf. 14; am besten *Engravings from ancient marbles* VIII Taf. 1. Pythia oder Ge in Berlin: Rumpf, *Dirke*, in *Concordia decennalis* 41 (Köln 1941); Adolf Gerber, *Naturpersonifikationen* (Jbb. kl. Ph. 1888, 239); Otto Schulze, *Die Ortsgottheiten in der griech. Kunst* (Berlin 1888); W. Amelung, *Ortspersonifikationen* (beide mir nicht zugänglich); Matz, *Naturpersonifikationen* (Roscher, ML s. v. Ortspersonifikation); Hinks, *Myth and Allegory* in *Warburg Studies* 6 (1939) (mir nicht zugänglich); RA 1946, 1; 101. Rev. Et. Gr. 55 (1942) 25 (Picard).

<sup>9</sup> z. B. Cohen II 21. 40; VII 248.

<sup>10</sup> Journal int. d'archéologie numismatique 11, 7 (Imhof-Blumer). Gortyn: Svoronos, *Numismatique de la Crète* I 158–182. Regling, *Münze als Kunstwerk* 656. Das in Abb. wiedergegebene Exemplar im Cabinet des Médailles Nr. 875. Einen Abdruck verdanke ich der Liebenswürdigkeit Jean Babelons. Regling, *Münze als Kunstwerk* 459 Taf. 21. Elis vgl. Anm. 7. H. Kenner hat Jahresh. 31, 81 hingewiesen, daß nicht alle Flügelgöttinnen Niken gewesen sind. Matz, *Naturpersonifikationen* 50. Arkadia Herrmann, *Denkm. d. Malerei* Taf. 18.

Flügelgöttin mit der einer Ortsnymphe zusammenfließen kann<sup>11</sup>. Die elische Münze könnte deshalb nicht nur als Nike, sondern auch als Ortsnymphe gedeutet werden. Ähnlich ist auch eine Theba, nur hält diese in der Rechten einen Helm<sup>12</sup> (Abb. 9). Von diesem Motiv hängt auch die Antiochia des Eutychides ab, die das Vorbild für die Stadtgöttinnen vieler hellenistischer Städte geworden ist<sup>13</sup>. Die von Herbig auf Thea Sibylla gedeutete Figur folgt dem gleichen Typus<sup>14</sup>. Auch sie wird eine Ortsnymphe sein. Denn der kleine Triton und der segelartig geblähte Mantel erwecken eher die Vorstellung der nahen Meeresküste als die einer Sibyllengrotte. Die Personifikation einer Hafenstadt könnte so dargestellt worden sein. In ähnlicher Haltung schaut Peitho auf dem neuattischen Parisrelief der Überredung Helenas zu<sup>15</sup>. Schuchhardt weist darauf hin, daß die Inschrift hier verfehlt ist. Denn Peitho müßte neben der Verführten und nicht auf einem Pfeiler dargestellt sein, wie die «Nike» auf einem Ringerbild in Oxford. Die besorgte Ortsnymphe Sparte oder Taygete würde dann trauernd sinnend dem schicksalsschweren Geschehen zu ihren Füßen zuschauen. Römische Münzen mit der Darstellung der Heroine in ähnlicher Haltung empfehlen diese Deutung<sup>16</sup> (Abb. 10).

Die Vermutung, die sog. Penelope stelle ursprünglich eine Ortsgottheit dar, ist also möglich, ja sie könnte mehr als wahrscheinlich werden, wenn in der antiken Kunstgeschichte die Statue einer berühmten Ortsnymphe überliefert ist, die in der Entstehungszeit des Archetypus der sog. Penelope, also um 460, und dazu von einem ionischen Künstler geschaffen worden ist, und wenn ein triftiger Grund beigebracht werden könnte, warum dem Großkönig am Besitz gerade dieser Ortsnymphe gelegen sein mußte.

Zwei dieser Voraussetzungen werden durch die *N. H.* des Plinius 34, 68 erfüllt<sup>17</sup>:

<sup>11</sup> Matz, *Naturpersonifikationen* 23.

<sup>12</sup> Theben BMC Central Greece XII 10. Jacobsthal, *Mel. Rel.* 197 Abb. 76.

<sup>13</sup> Antiochia des Eutychides vgl. Matz 32. Laodikea Cohen IV 358. 520. Nikaiia BMC Pontus S. 175. 182. Bithynia 145, 21. Philippopol Roscher ML I 187. Ptolemais in Galilaea Cohen IV 95.

<sup>14</sup> Thea Sibylla Jahrb. 59/60 (1944) 141. Herbigs Annahme, auf der Münze von Erythrä (a. O. Taf. 15, 4) mit der Beischrift *thea Sibylla* sei die «Ortsheilige» gemeint, stimmt mit der hier vorgetragenen Deutung überein. Der Typus der Stadtgöttin ist auf den der Sibylla übertragen worden. Sam Wide, *Lakonische Kulte* 141 vermutet Morpho.

<sup>15</sup> Neapel Mus. Naz. 268. Hauser, *Neuatt. Reliefs* 156. Amelung, *Vat. Kat.* II 58 D. Den Hinweis verdanke ich W. H. Schuchhardt.

<sup>16</sup> Lakedaimon BMC Peloponnesus Taf. XXVI 3.

<sup>17</sup> Telephanes: Overbeck, SQ 1039. Brunn, Kl. Schriften I 298. Furtwängler, MW 86. Klein, *Griech. Kunstgesch.* I 177. Perrot-Chipiez, V 889. Picard, *Manuel* I 194. RE V a 360, 4. EA zu 1127. Die Lebenszeit des Künstlers war umstritten. Plinius spricht von Xerxes (485–465) und Darius (521–483), die Telephanes beschäftigt haben. Manche Interpreten haben an Darius II (424–405) gedacht und mußten dann einen Irrtum des Plinius annehmen, der Xerxes mit Artaxerxes I (465–424) verwechselt habe. Es ergäbe sich als Schaffenszeit statt 521–465 die Zeit von 465–405. Die Erwähnung von Pythagoras, Myron und Polyklet empfiehlt den früheren Ansatz. Hierfür spricht auch die Tatsache, daß nur in der Regierungszeit des Darius und Xerxes eine rege Bautätigkeit in Persien nachzuweisen ist. Schon nach 460 wird sie eingeschränkt. Es wäre deshalb vielleicht zu erwägen, ob die um 460 arbeitslos werdenden ionischen Steinmetzen sich nicht nach Sidon gewandt haben und, dort Beschäftigung suchend, die anthropoiden Sarkophage gemeißelt haben könnten. Jedenfalls beginnt diese Denkmälerklasse erst um 460, wie E. Kukahn in seiner demnächst erscheinenden Abhandlung nachweisen wird. Telephanes und die

*artifices qui compositis voluminibus condidere haec miris laudibus celebrant Telephanen Phocaeum ignotum alias, quoniam Thessaliae habitaverit et ibi opera eius latuerint, alioqui suffragiis ipsorum aequatur Polyclito, Myroni, Pythagorae. laudant eius Larisam et Spintharum pentathlum et Apollinem; alii non hanc ignobilis tatis fuisse causam, sed quod se regum Xerxis atque Darii officinis dediderit existimant.*

Die sog. Penelope könnte also die Larisa des Telephanes darstellen. Ihr Künstler wird von Plinius mit Myron, Pythagoras und Polyklet verglichen. Er war also kein Klassiker aus dem Umkreis des Phidias. Er muß um 460 gearbeitet haben, denn die Lebenszeiten der drei genannten Künstler haben sich damals überschnitten. Plinius berichtet, daß Werke dieses Telephanes von Kunstkennern geschätzt worden seien. Kopien dürfen also erwartet werden.

Aber wie könnte eine Kopie dieser Larisa in den Palast des Großkönigs gelangt sein? Man wird, der Plinius-Stelle gedenkend, vielleicht zuerst geneigt sein anzunehmen, der griechische Künstler habe im Auftrag des Großkönigs die Statue gearbeitet. Das ist deshalb unwahrscheinlich, weil die Statue nicht das Original des herben Meisterwerks, sondern eine Kopie aus den Jahren um 400 ist. Wollte man annehmen, der König habe gleichwohl diese Figur, wenn auch nur als Kopie, besitzen wollen, so wäre darauf zu verweisen, daß weder der monumentalen noch der schriftlichen Überlieferung nach am Perserhof griechische Kunstwerke in griechischem Stil geschätzt worden sind. Herzfeld und Francfort haben gezeigt, wie persische Kunstwerke von fremden, aus Lydien und Ionien stammenden Künstlern gearbeitet worden sind und daß diese gezwungen wurden, ihren eigenen Stil weitgehend dem Stilwillen der Großkönige zu unterwerfen<sup>17a</sup>. Nur an versteckten Stellen, wie auf der unsichtbaren Fußsohle der Statue des Darius, haben sie im eigenen Stil zu zeichnen gewagt. An vielen Figuren, besonders an der Wiedergabe der Falten, ist das ostionische Stilelement deutlich zu erkennen, wie dies G. M. A. Richter und K. Erdmann nachgewiesen haben. Aber auch sonst wäre zu beobachten, daß besonders an den Pferdeköpfen, die sich erheblich von den mesopotamischen Vorbildern unterscheiden, griechische Pferdetypen vor allem des herben Stils gleichsam durchscheinen<sup>17b</sup>. Nichts spricht dafür, daß die Statue im Auftrag des Königs gearbeitet worden ist. Da sie aber auch kaum geraubt sein wird, kann sie dem König nur geschenkt sein, nicht als materiell oder künstlerisch wertvolle Gabe – was sie nicht war –, sondern als sinn- und bedeutungsvoll für den Herrscher. Das wäre bei der plastischen Verkörperung einer Stadtgöttin denkbar, wenn der Großkönig eben an dieser Stadt Interesse hatte oder Interesse nehmen sollte. Die Statue wäre in seiner Residenz dann nicht mehr beziehungs- und sinnlos wie die einer Penelope.

---

begabten Mitarbeiter werden sich in die ionische Heimat zurückgewandt und dort wieder Anschluß gefunden haben. Für unser Problem ist der Irrtum des Plinius belanglos, da die sog. Penelope-Larisa zwischen 470 und 460 gearbeitet sein dürfte.

<sup>17a</sup> Vgl. Anm. 6.

<sup>17b</sup> Zu dem Pferdekopf Metrop. Bull. 1948, 46 vgl. den ostionischen Pferdekopf des herben Stils in Istanbul (Schede, Taf. 7, 1).

Die gesamte Antike des Ostens und Westens hat Figuren gegenständlicher gesehen als wir, als Sinnbilder mit einem gewichtigen Bedeutungsinhalt, während wir nur noch die Schale, die künstlerisch gestaltete Form wahrzunehmen vermögen<sup>18</sup>. Der Sinn eines griechischen Bildwerks hat etwas von dem durch die Religionen primitiv gebliebener Völker offenbar gewordenen Charakter der *Imago*. Alle antiken Figuren waren einst mit der magischen Vorstellung geladen, daß sie



Abb. 11.



Abb. 12.

die dargestellte Gottheit oder mythische Figur *sind* und daß man mit einer solchen Figur dieses Wesen vor Augen hatte und es deshalb sogar in seine Gewalt bringen konnte.

Sollte also das durch die Statue verkörperte mythische, wohl eine Ortsgottheit darstellende Wesen für den Großkönig bedeutungsvoll gewesen sein, etwa in dem Sinne, daß er durch den Besitz dieser Figur in einer magisch zu nennenden Weise die dargestellte Stadt in seine Gewalt bekam, geschenkt oder erworben, so könnten die politischen Zustände Griechenlands an der Wende des 5. zum 4. Jahrhundert des Rätsels Lösung bringen. Denn seit 430 drängen die Perser wieder an die ägäische Küste. Mehrere griechische Staaten versuchen, zur Abwehr ihrer Gegner mit dem Großkönig in Verbindung zu treten. Der alte Medismos begann wieder aufzuleben, da man nicht wissen konnte, wie die politischen Verhältnisse sich weiter entwickeln würden. Durch ihren Medismos waren bekannt die Argiver und

<sup>18</sup> Vielleicht sind die Tyrannenmörder des Antenor von Xerxes mesopotamischen Bildvorstellungen folgend nach Persien gebracht worden, um die *Imagines* dieser Tyrannenfeinde und Mörder seiner Freunde in seine Gewalt zu bringen. Erdmann macht mich darauf aufmerksam, daß in diesem Zusammenhang vielleicht auch zu verweisen wäre auf das *summa imis confundere*, *Arch. Mitt. Iran* V. IX, 146 Anm. 1. *Ars. Isl.* 10 (1943) 47. Vgl. *Arch. Rel.* 19 (1919) 296. Erman, *Ägypt. Religionsgesch.* (1909) 55 (276). Aelian *V.H.* IX 39.

Böoter. Berüchtigt waren die Thessaler, auch die Dynasten von Larisa<sup>19</sup>. Einer von ihnen hieß sogar Medios, ein Name, der auch sonst anzutreffen war<sup>20</sup>. Es wäre deshalb denkbar, wenn auch kaum beweisbar, einer der Dynasten von Larisa habe den Perserkönig um Unterstützung gebeten. Es ist bekannt, daß dieser von den zu unterwerfenden Staaten Wasser und Erde als Symbol der Unterwerfung durch Gesandte zu verlangen pflegte. Es wäre deshalb möglich, daß Griechen als Beweis ihrer Unterwürfigkeit das Bild ihrer Stadtgöttin, das eine Nymphē (*ζοιραία, ὄρεστιάς*) zu sein pflegte, nach Persien gesandt haben. Dagegen wäre die Annahme wohl unantik, der Dynast habe dem Großkönig eine besondere Artigkeit dadurch erweisen wollen, daß er ihm die Kopie eines Werkes des Meisters sandte, der für Xerxes und Darius schon gearbeitet hatte.

Spricht so manches für die Vermutung, die sogenannte Penelope sei in Wirklichkeit die Ortsnymphē Larisa, so darf nicht verschwiegen werden, daß die in Larisa auf Münzen häufig dargestellte Stadtgöttin in sehr vielen Motiven, aber nie in diesem erscheint<sup>21</sup>. Das dürfte daraus zu erklären sein, daß die Münzmeister in griechischer Zeit meist die lebend gedachte Ortsnymphē darstellten, nicht aber eine Statue von ihr, was erst römischer Bildvorstellung entspricht.

Man wird weiter nach den Gründen der leisen Trauer der Larisa fragen müssen. Wir wissen, daß das Schicksal von Orts- und Quellnymphen nicht stets heiter und glücklich war. Ähnlich versonnen lächelnd sind Europa und Olympia dargestellt. Ein dunkles Schicksal, wie das der kleinasiatischen Namensschwester der Larisa, die, von ihrem Vater vergewaltigt, ein frühes Ende gefunden hat, könnte der Meister durch die verhaltene Trauer haben andeuten wollen.

Der Einwand, Larisa sei zu fern den großen Kunstzentren gelegen, um schon Zeichner und Bildner des 5. Jahrhunderts zu Nachbildungen der Statue anzuregen, dürfte nicht berechtigt sein. Denn der Typus ist am frühesten auf ionischen

<sup>19</sup> H. Schaefer in Heidelberg verdanke ich den Hinweis auf Westlake, *Medism of Thessaly* JHS. 1936, 12ff. und darauf, daß der Adel in Thessalien immer perserfreundlich, die Demokraten dagegen antipersisch eingestellt gewesen sind, vgl. JHS. 1936, 12, und auf folgende perserfreundliche Thessaler: *Poulydamas* von Skotussa vgl. Förster, *Olympische Siegerliste* Nr. 279 S. 21. *Menon* aus Pharsalos, Platon *Menon* 70 B und CQ 36 (1942) 37 (Morrison). *Aristipp* Xenophon, *Anabasis* 1. 1. 10.

<sup>20</sup> Medios Diodor 14, 82. Vgl. RE s. v. und Pape, *Lexikon d. griech. Eigennamen* 912.

<sup>21</sup> Münzen von Larisa: Reglings Zeitschr. f. Numismatik 35 (1925) 1ff. (F. Herrmann). Es ist eigentlich seltsam, daß die sog. Penelope nie mit der Sosandra identifiziert worden ist. Denn die Beschreibungen dieser Figur passen gut zur sog. Penelope. Das Rätsel, wer mit der Sosandra gemeint war, ist noch nicht gelöst. Es scheint mir nicht unwichtig, daß in christlicher Zeit die Panaghia Sosandra genannt wird. Es könnte hier ein alter Kultname weiterleben, den früher eine Muttergottheit wie Demeter oder Ge gehabt haben könnte. Vielleicht hilft die philologische Untersuchung der Wörter auf -andra weiter. Medea wird hepsandra genannt. Es wäre zu verwundern, wenn die offenbar sehr bekannte Statue in unseren Akropolisbeschreibungen fehlen würde. Six hat Jahrb. 1915, 81 versucht, die sog. Penelope mit der Alcumene des Kalamis zu kombinieren und alcumena in algumena konjiziert, was wenig einleuchtet. Die Floskel *nullius est nobilior* verwendet Plinius auch beim Erechtheus des Myron. Vgl. Klein im Jahrb. 1916, 250. Von Kalamis kann die sog. Penelope nicht gearbeitet sein, weil der Stil der Statue ostionisch ist, während Kalamis wahrscheinlich Böoter war.

Gemmen und Reliefs zu belegen<sup>22</sup> (Abb. 12). Diese haben in der Pentekontaetie im griechischen Bereich eine große Verbreitung gefunden und die Typenwanderung gefördert, ähnlich wie früher und später die Elfenbeinreliefs. Sie könnten attischen und unteritalischen Vasenmalern die Kenntnis dieses Typus schon um die Jahrhundertmitte vermittelt haben.

Der ionische Ursprung des Meisterwerks ist seit langem kaum mehr bestritten<sup>23</sup>. Das Motiv wird wohl der gestaltenden Phantasie des Thasiers Polygnot verdankt. Manche seiner Gestalten waren wie diese Figur dargestellt *μάλιστα κατηφής*. Auch die Formenprägung des Gewandes ist östlicher als die auf den Kykladen übliche. Die Formgebung der Finger steht auch ganz in der Tradition der ostionischen Koren. Plastische Funde aus Phokaia selbst ergeben noch nicht viel (s. S. 169f.). Aber die Münzprägung der Stadt erinnert an die benachbarten Städte, wie Chios, Chalkedon, Kyzikos, der thrakischen Küste und Thessaliens. Die wenigen, qualitativ meist geringen plastischen Bildwerke aus Thessalien widersprechen nicht seiner Zugehörigkeit zu diesem nordöstlichen Kunstbereich<sup>24</sup>.

Telephanes wird in Phokaia und nicht wie früher bisweilen angenommen in Phokis geboren sein<sup>24a</sup>. Nach Plinius hat er für den Perserkönig gearbeitet. Chauvinisten wohl des frühen Hellenismus haben seine Werke deshalb ignoriert. Das wäre kaum geschehen, wäre er von den Persern verschleppt worden<sup>25</sup>. Durch persische Bauinschriften wissen wir, daß Bildhauer des nördlichen Ionien, aus Kyzikos (?) – wohl des nahen prokönnesischen Marmors wegen – an dem Palastbau in Susa beteiligt worden sind<sup>26</sup>. Das nordwestliche Kleinasiens war zu lang unter

<sup>22</sup> Zusammengestellt von Jacobsthal in den *Melischen Reliefs* 192ff. Abb. 66. 70–73.

<sup>23</sup> Buschor-Hamann, *Olympia* 38. V. H. Poulsen, *Der Strenge Stil* 106. Blümel, *Katalog Berlin IV* 26 K 165. Jacobsthal, *Mel. Rel.* 192.

<sup>24</sup> Ath. Mitt. 15 (1888) Taf. 199; 16 (1890) Taf. 4. BCH 1888 Taf. 16. MonPiot 32, 33. RE VI A 1, 138. Rom, *Mus. Barracco* 76. Helbig<sup>3</sup> 1099. Helbig, *Coll. Barracco* Taf. 27. Der Hermenkopf in Boston ist vor seiner Erwerbung in Thessalien gesehen worden. Vgl. auch G. v. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del Magazzino del Vaticano* 15 Taf. 5. Ähnliche Haartracht an der Philis aus Pharsalos und auf klazomenischen Sarkophagen. Wolanka, *Kat. Budapest* Nr. 15.

<sup>24a</sup> Siehe Anm. 17.

<sup>25</sup> Herodot V 12, 12. VI 129.

<sup>26</sup> In der Bauinschrift des Darius werden als Werkleute Ioner, Sarder, Ägypter, Meder und Babylonier genannt. Mém. de la Mission archéol. de Perse 21 (1929) 3; 24 (1933) 105. Arch. Mitt. aus Iran 3 (1931) 39. 63. 71. Mitt. d. Vorderasiatischen Ges. 35 (1930) 1. FuF. 1950, 150 (K. Erdmann). American Journal of oriental studies 1931, 193; 1933, 1. AJA 1946, 9, 25. G. M. A. Richter, *Archaic Greek Art* 178; Diodor I 46. Es scheint neben Paros noch eine vielbeschäftigte Export-Werkstatt von in der Mittelmeerküste benötigten Marmorwerken gegeben zu haben. Über die vielleicht in Paros zu lokalisierte vgl. meine Bemerkungen in der Festschrift für David Robinson. Die östlichere, vielleicht im nordwestlichen Kleinasiens bei Perinth oder Prokönnesos gelegene, die sich dann für den Transport der persischen Reichsstraßen bedienen konnte, könnte die östlicher als kykladisch anmutenden Werke geschaffen haben, darunter den Götterkopf Ludovisi (Helbig<sup>3</sup> Nr. 1288), die Taubenstele in New York, den Löwenkopf Barracco 59, der in Sardinien gefunden sein soll (Gipsabguß in der mesopotam. Sammlung der Berliner Museen) und einer ähnlichen Kunstrichtung angehört wie die Gruppe der sidonischen Sarkophage. Im 6 Jhd. dürften aus dieser oder einer benachbarten ostionischen Werkstatt exportiert sein die nackte Aphrodite in Orvieto (Phot. Dtsch. Arch. Inst. Rom. Schrader, *Katalog d. arch. Skulpturen im Akropolismuseum* 35) und der vielleicht auch archaische, hoch aufgestellte Kopf in Volterra Mus. Guarnacci (Zimmer des Volterranaer

persischer Herrschaft, um die wirtschaftlichen Beziehungen zu Persien in der Pentekontaetie aufgeben zu können. Die Reliefs aus Daskylion könnten von kyzikenischen Steinmetzen gearbeitet sein, die sich ebenso geschickt persischen Aufträgen angepaßt haben wie ihre Werkgenossen in Messembria denen thrakischer Besteller<sup>27</sup>. R. Delbrueck weist mich auf die Münzprägungen persischer Satrapen im Westen hin, die je nach Bedarf die Münzstempel in griechischem oder persischem Stil von Griechen herstellen ließen<sup>27a</sup>.

Die in Persepolis gefundene Kopie der Larisa ist aber auch deshalb für die Forschung wichtig, weil sie die alte Schulmeinung widerlegt, Griechen hätten erst seit dem späthellenistischen Klassizismus kopiert. Der Torso beweist, wie geschickt dies schon im Beginn des 4. Jahrhunderts geschehen ist. Nur in Kleinigkeiten der veränderten Haltung und in der Charakterisierung des Gewandes verrät sich die jüngere Hand des Bildhauers. Die Larisa des Telephanes wird von Plinius im Buch der Bronzefeldner erwähnt, sie wird also aus Bronze gewesen sein.

Auch sonst sind im 4. Jahrhundert Bronzestatuen in Marmor kopiert worden. Der Agias des Lysipp in Delphi hat der griechischen Kunstgeschichte erhebliche Schwierigkeiten bereitet, weil die in Delphi gefundene Marmorstatue nur sehr getrübt den lysippischen Stilcharakter zeigt<sup>28</sup>. Das Bronzeoriginal hat Lysipp selbst gearbeitet. Die Übertragung in Marmor für das Familienmonument in Delphi wird einem Kopisten übertragen worden sein, der seine Aufgabe schlechter gelöst hat als der Kopist der Larisa. Deshalb die vielen unlysippischen Formen.

Vielleicht könnte von diesem Gedankengang aus auch das alte Problem der künstlerischen Herkunft des Olympiameisters eine Lösung finden, wenn angenommen werden darf, daß ein wohl argivischer Erzbildner nur die Modelle entworfen hat, die dann einer parischen Bauhütte zur Ausführung in Marmor übergeben worden sind. In Argos ist in dieser Zeit die Marmortechnik, soweit wir wissen, nicht üblich gewesen. Die Beschaffung der für die Ausführung der Giebelplastik notwendigen Blöcke war ohne Mithilfe der Parier unmöglich. Die Annahme, diese

---

Tonsarkophags mit einem Ehepaar auf dem Deckel). – Der kykladischen Exportwerkstatt, die vielleicht in Paros zu suchen ist, gehören noch an: Hermenköpfe in Ny Carlsberg 149, 150. V. H. Poulsen, *Der Strenge Stil* 141 Abb. 74, schon von Pacciaudi, *Marm. Peloponnesiaca* abgebildet. Kopf in Athen (BCH 70 [1946] 263, Karousos), Grabrelief aus Cumae im Louvre 3434, der Kopf ebenda aus Cagli 867 und die Köpfe in Venedig Mus. Arch. Inv. 361 und einst Correr 40.

<sup>27</sup> BCH 1913, 340ff. Taf. 6–9. Jahrb. 1918, Arch. Anz. 12 Abb. 13. Lykisches Relief im Brit. Mus. KiB. 260, 1. Picard, *Manuel I* 412. G. M. A. Richter, *Archaic Greek Art* 178. Jahrb. d. Hist. Museums Bern 1950, 58 (Delbrueck).

<sup>27a</sup> Vgl. Sarre, *Die Kunst des alten Persien* Taf. 51.

<sup>28</sup> Fouilles de Delphes Taf. IV. 63. De la Coste Messelière Taf. 182ff. Lit bei Süsserott, *Beiträge zur griech. Plastik des 4. Jhdts.* 167.

Es müßte gefragt werden, ob die Degradierung mancher griechischer Originale zu Kopien durch Blümel nicht vielleicht unter dem Gesichtspunkt beurteilt werden könnte, daß sie griechische Kopien der hellenistischen Epoche sind (Knidiner Slg. v. Kauffmann. Kleine Aphrodite aus Ostia. Aphrodite Leconfield. Kopf vom Südabhang usw.). Der kleinasiatische Marmor der Galliergruppe im Thermenmuseum wäre am ehesten zu verstehen bei der Annahme, die Gruppe sei unter Eumenes kopiert und nach Rom gesandt worden. Um so wichtiger wäre es, die Tabula ansata wieder lesbar zu machen, wie auch bei den übrigen Kopien, die museale Angaben getragen haben.

seien nicht nur zum Abbozzieren, sondern auch zur Ausarbeitung der Figuren verpflichtet worden, hat deshalb etwas Bestechendes, weil sie dem stilistischen Tatbestand völlig gerecht würde. Denn der plastische Kern der Olympiaskulpturen ist in den bedeutendsten Gestalten augenfällig argivisch, die Oberflächenbehandlung aber greifbar nesiotisch. Die befremdenden Fehlschläge an manchen Figuren würden verständlich, wenn sie nur noch den Steinmetzen zur Last gelegt werden müßten<sup>29</sup>.

Die meisten Kopien der Larisa sind römische Arbeiten des 2. Jahrhunderts n. Chr. Das Grabrelief Chiaramonti, das als Kopie dieser Figur angesehen wird, läßt alle römischen Kopistenzüge vermissen und ist schon von Studniczka für eine griechische Arbeit erklärt worden. Es ist keine Form an ihr, die einer Datierung ins 5. Jahrhundert widerspräche, ebenso wenig die vorzügliche, rein griechische Marmortechnik. Der Marmor erinnert in seiner Konsistenz und Farbe an den der Barberinischen Peplosfigur. Attisch, wie Studniczka meinte, kann das Relief aber nicht sein, weil es mit der Typologie attischer Grabreliefs gar nichts gemein hat. Man könnte bei diesem Relief annehmen, es sei in engem Anschluß an die Statue in einer ionischen Werkstatt entstanden, die, auf einer der Marmorinseln gelegen, Grabreliefs gearbeitet hat, die für den Westen bestimmt waren, wie die Palästritenstele im Vatikan, das Taubenmädchen vom Esquilin und das Predellenrelief Barracco<sup>30</sup>. Das Relief Chiaramonti ist bedeutsam aber auch dafür, daß der Larisatypus schon vor 450 in Ionien bekannt war.

Telephanes stammt aus Phokaia. Er könnte in seiner Jugend freiwillig für den Großkönig in Persien gearbeitet haben<sup>30a</sup>. Die Funde in Phokaia geben leider noch keine Vorstellung von der Kunstrichtung seiner Heimat<sup>31</sup>. Die Elektronprägung hängt stilistisch mit der Silberprägung von Chios und der thrakischer und thessa-

<sup>29</sup> Den dorischen Charakter der Olympiaskulpturen haben Studniczka und Buschor am überzeugendsten herausgearbeitet. Die ionischen Züge hat Furtwängler (Kl. Schriften I 313) am treffendsten beschrieben. Daß während der Arbeit eine tiefgreifende Änderung in der Komposition des Westgiebels vorgenommen worden ist, wird seltsamerweise nicht gesehen (Jahrb. 1934, 33 Abb. 5. 6).

<sup>30</sup> Das Grabrelief Chiaramonti XXIII 16 vgl. Anm. 2 b. Studniczka hielt den Marmor für hymettisch, was mir unmöglich scheint. Seine Farbe ist nicht blau-grau, sondern weiß-grau mit winzigsten Kristallen und ohne sichtbare Schichten. Er erinnerte mich an den der barberinischen Peplosfigur, die demnächst durch E. Paribeni in der Festschrift für Della Seta publiziert wird. Die Marmorarbeit ist nicht die üblich römische. Einige Faltenzüge scheinen gesägt zu sein, wie das an griechischen Arbeiten des 5. Jhdts. üblich war. Taubenmädchen: Br. Br. 417. Jahrb. 1914, 140. Palästritenstele: Jahrb. 1905 Taf. 8.

<sup>30a</sup> Siehe Anm. 17

<sup>31</sup> Comptes rendus de l'académie des inscriptions et belles lettres Jan. 1914, 1-18 (Sartiaux); 1921, 119. RE XX 1, 448. Philippson, Petermanns Mitt. Erg. Heft Nr. 172 S. 2. Vgl. Anm. 26.

Die bildende Kunst von Phokaia wird außer durch die bedeutende Münzprägung seiner Umgebung vielleicht auch durch die etwas provinzielle Kunst in dem äolischen Larisa widergespiegelt. Vgl. L. Kjellberg und K. Schefold, *Larisa am Hermos* I 37f. und passim. Die Formensprache der Cäretaner Malerschule dürfte, wie schon Furtwängler ausgesprochen hat, am ehesten an diesen Kunstkreis angeschlossen werden. Es gibt auch einen «Cäretaner» Kopf unbekannter Herkunft im Museo Archeologico in Florenz (Phot. Dtsch. Arch. Inst. Rom 772).

lischer Städte zusammen (S. 167). Phokaia war eine künstlerisch bedeutende Stadt. Außer Telephanes hat sie Theodoros hervorgebracht, dessen Tholos in Delphi erlesene Skulpturen besessen hat. Man wird mit diesem Kunstzentrum vielleicht auch die vereinzelten Funde im nordwestlichen Kleinasiens in Verbindung bringen dürfen, wie die in Kyzikos und die herbe Jünglingsfigur, die sich einst in der griechischen Schule in Eregli befunden hat. Vielleicht gab es in dieser Gegend Kleinasiens eine Bildhauerwerkstatt, die ähnlich wie manche Werkhütten in Paros für den Export bestimmte Serienwerke herstellte, die stilistisch östlicher anmuten als die nach ihrem Marmor in Paros zu lokalisierenden. Vielleicht lag diese ostionische Exportwerkstatt in den Marmorbrüchen von Prokonesos und Perinth. In der Bauinschrift aus Susa werden als Bildhauer Kyzikener genannt, die ihre Werke vielleicht auf den persischen Reichsstraßen versandt haben. Der prokonesische Marmor war im Orient auch noch in der Spätantike begehrt. Die sidonischen Sarkophage, der aus Sardinien stammende Löwenkopf Barracco 59 und manche der östlichen Grabstelen könnten in dieser Werkstatt gearbeitet sein. Die recht provinzielle in Thessalien gefundene Plastik schließt sich stilistisch nicht an Paros, sondern an diese ostionische Werkstatt an. Telephanes mag sie bei seinem Aufenthalt in diesem Lande angeregt haben.

Gern wüßten wir, wie der Apollon des Telephanes ausgesehen hat. Beim Fehlen aller Anhaltspunkte wäre es wohl vermessens, auf den einzigen erhaltenen ionischen Apollon in Palazzo Pitti hinzuweisen, ähnlich wie für den Athleten Spintharos auf einen ionischen Jünglingskopf herben Stils in Berlin. Der Kopf der Esquiline Venus – vielleicht eher einer Quellnymphe – und der Wardsche Kopf im Louvre gehören dem weiteren stilistischen Bereich an, ohne daß ein direkter Einfluß des Künstlers nachweisbar wäre<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Apollon Pitti: Studniczka, *Kalamis* Taf. 10. Jünglingskopf Berlin 540 Kat. Blümel K 135 Taf. 18, Münzen von Ainos verwandt. Kopf Ward: Br. Br. 531. Der Kopf zeigt die ionische Methode der plastischen Verkürzung (Phidiasprobleme 62). Er scheint erhoben gewesen zu sein und so aufgestellt, daß er von seiner linken Seite in Dreiviertelansicht erschien. Zur Frisur vgl. Conze, *Grabreliefs* Taf. 29. Seine Deutung ist noch nicht gefunden. Vielleicht dürfte als dem Apollon Pitti verwandt bezeichnet werden der interessante, unzureichend veröffentlichte Kopf Giardino Boboli EA 101/102. Furtwängler, MW 390 Abb. 56.

## Zwei tarentinische Meisterwerke

Von *Karl Schefold*, Basel

Die beiden Terrakottagruppen, die ich freundlichen Teilnehmern an meinen Führungen in der Magna Graecia verdanke, stammen aus dem römischen Kunsthandel. Sie sollen in Gräbern von Tarent gefunden worden sein und zeugen beide vom Glauben, der die Toten begleitete, die eine in der Sprache der frühen, die andere in der der späten Klassik.

Die erste Gruppe<sup>1</sup> (Abb. 1/2) hebt sich unter den in apulischen Gräbern nicht seltenen Gruppen von Silen und Nymphe durch feierliche Haltung und frühe Entstehungszeit heraus. Der Silen hockt nicht wie die Silene der andern Gruppen; er ist stehend zu ergänzen. Jetzt ist er noch 13,2 cm hoch; die Gruppe 9,5 cm breit und 7,4 cm tief, also von stattlichem Format. Auf der nur in großen Zügen frei modellierten Rückseite ist vom Gesäß so viel erhalten, daß die Wölbung auf ein Stehen, und zwar mit linkem Standbein schließen läßt. Ferner hält der linke Arm das Mädchen ohne weitere Stütze an den schweren Leib, während die genannten hockenden Silene ihre Last auf dem Knie oder neben dem aufgestützten Bein halten. – Das Mädchen unserer Gruppe ist nach seiner Kleinheit noch ein Kind, wenn sich auch die Brüste schon durch den Chiton durchformen, der bis zu den Knöcheln herabfällt. Vertraulich legt es den rechten Arm um die Schulter des Silens, während es den linken still gesenkt hält; die Hand scheint neben dem Knie ein jetzt undeutliches Attribut zu halten. Die Haare sind in der Mitte gescheitelt, seitlich zum Teil zum Scheitel aufgenommen, zum Teil fallen sie in nicht mehr recht deutlichen Locken über die Schulter. Das Kind hält sich wie ein Kultbild, in anmutigem Stolz auf seine Geborgenheit, und in feinem Gegensatz zu seines Trägers bemühtem Ernst, der sich mit dämonischen Zügen eigenartig verbindet. Auf dem prall vorgewölbten Bauch des Silens betont eine tiefe Mulde, der Nabel, etwa die Körpermitte. Der volle Bart bedeckt in strenger Form fast die ganze Brust. Links daneben hebt sich der Rand eines Tuches ab, das über beiden Schultern liegt. Der untere Rand ist auf der Rückseite in der Höhe der Schulterblätter über einem großen Brennloch zu erkennen. Der rechte Ellbogen steht nach hinten etwas vor. Der Unterarm lag parallel zum linken am Körper an und hielt vielleicht ein Füllhorn, ist aber gebrochen. Am meisten Sorgfalt hat der Künstler auf das Haupt des Silen verwendet. Es ist ganz wenig aus der Front zum Mädchen hin

<sup>1</sup> Silen und Nymphe: F. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten* 1 (Berlin 1903) 217, 4–6; weiteres bei P. Wuilleumier, *Tarente* (Paris 1939) 418f., der die Gruppen hellenistisch nennt, obwohl sie zwischen 460 und 400 zu datieren sind. Vgl. auch N. Breitenstein, *Catalogue of Terracottas*, Danish National Museum (Kopenhagen 1941) Nr. 412 Taf. 51.



Abb. 1.



Abb. 2.

gedreht. Den mit schweren Lippen etwas geöffneten Mund umrahmt ein voller Schnurrbart, neben dem die Wangen ganz knapp und schmal wirken; sie sind von Furchen würdigen Alters gezeichnet. Die Nase ist breit und kräftig, in der Mitte etwas gebuckelt und nur an der Spitze leicht bestoßen. Über den großen Augen springen wulstige Brauen vor, tief beschattend. Die linke ist etwas höher gehoben, darüber die breite Tänie, die die Stirn bedeckt, bei der Anstrengung des Tragens ein wenig herabgeglitten, so daß hier gerade über dem Standbein die Achse der Gruppe betont wird. Dies trägt noch zur Einheit des Werkes bei, die durch die Hervorhebung des Silenhauptes bekrönt wird. Über den großen, lauschend nach vorn gerichteten Pfeideohren erkennt man Schlaufen der Tänie und um die Ohren und auf dem Haupt die Girlande, die von der Tänie um den Oberkopf zusammengehalten wurde.

Würde und Ernst des Silen erklären sich aus dem glücklichen Zusammentreffen der Bedingungen des Tarentiner Glaubens mit der Kraft der Frühklassik, außerordentliche Wesen zu erfassen. Unter den Silenen ist gewaltiger nur der der Münzen von Aitna<sup>2</sup>, aber mehr der Naturgeist seiner weinschweren Berge. Der «kraftzeigende, kraftspendende Fruchtbarkeitsgott» der naxischen Münzen von 461 v. Chr.<sup>3</sup> ist gleicher Art, kommt aber in der organischen Verbindung der For-

<sup>2</sup> G. F. Hill, *Select Greek Coins* (Paris 1927) Taf. I, 1.

<sup>3</sup> H. Cahn, *Die Münzen der sizilischen Stadt Naxos* (Basel 1944) 44, 115, 3. G. E. Rizzo, *Monete Greche della Sicilia* (Rom 1946) 154, Taf. 28, 12 mit Literatur; am besten Hill a. O. Taf. 38, 1.

men dem Tarentiner Kopf so nahe, daß dieser nur wenige Jahre jünger sein kann. Formenreicher sind die Kentaurenköpfe der Parthenonmetopen, unter denen man den maskenhaften der Metope Süd 31 am besten vergleichen kann<sup>4</sup>. Die Terrakotte steht im Wesen diesen dämonischen Individuen näher als den Ungeheuern vom Westgiebel in Olympia, obwohl sie mit diesen zeitlich näher verbunden ist<sup>5</sup>. Ja, man darf bei der Terrakotte, bei allem Abstand des Ranges, doch an die Menschenauffassung auf polygnotischen Vasen und in den großen Bildnisschöpfungen des strengen Stils denken, an das ältere Themistoklesporträt, an das gleichzeitige des Homer<sup>6</sup>.

Die jetzt verschollene thronende Berliner Göttin, der Aufschwung der Tarentiner Münzkunst um 500 und Heinrich Bulles schöne Veröffentlichung eines Apollonkopfes aus Tarent<sup>7</sup> geben eine Vorstellung davon, wie Tarent nach der Zerstörung von Sybaris das Erbe dieser archaischen Sonne Großgriechenlands antrat<sup>8</sup>. Von dort mögen geflüchtete Künstler auch unseren Silentytypus in die dorische Stadt gebracht haben, denn er ist ja ionischen Ursprungs: in Ostgriechenland war er als selbständiger Dämon verehrt worden, bevor er in das Gefolge des Dionysos kam; dort finden sich auch die ernsten bedeutenden archaischen Ahnen unseres Werkes<sup>9</sup>. Aber mit all diesen geschichtlichen Zusammenhängen ist die Eigenart der Darstellung noch nicht erklärt. Die Feierlichkeit des Typus veranlaßte A. Furtwängler (in seiner grundlegenden und nur in Einzelheiten überholten Darstellung der Bedeutung der griechischen Terrakotten), Panofkas Deutung dieser Gruppe von Terrakotten auf ein «etwa Agathodämon zu nennendes segenbringendes Wesen» zuzustimmen; die Göttin wäre dann Agathe Tyche<sup>10</sup>. Um unseren Daimon agathos aber genauer zu verstehen, müssen wir ihn im Zusammenhang mit den unzähligen dionysischen Bildern gleichzeitiger und späterer apulischer Grabbeigaben betrachten. Der Glauben an ein Weiterleben der Toten in den Freuden des Dionysos und der Aphrodite ist in Großgriechenland sicher bezeugt; in unendlicher Mannigfaltigkeit spielen die Bilder von Silenen und Mänaden, die oft in freier Assoziation mit dem Grabmal des Verstorbenen verbunden sind, auf die ewige Jugend im Jenseits an<sup>10a</sup>. Bei einigen unserer Gruppen von Silen und

<sup>4</sup> A. H. Smith, *The Sculptures of the Parthenon* (London 1910) Taf. 24, 1. G. Rodenwaldt, *Köpfe von den Südmetopen des Parthenon*, Abhandlungen Akademie Berlin, Philos.-Hist. Klasse 1945/6, Nr. 7 (1948) Taf. 17, 1.

<sup>5</sup> W. Hege und G. Rodenwaldt, *Olympia* (Berlin 1936) Taf. 59.

<sup>6</sup> K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (Basel 1943) 18. 62.

<sup>7</sup> H. Bulle, *Tarentiner Apollonkopf*, 99. Berliner Winckelmannsprogramm (Berlin 1939).

<sup>8</sup> Sybaris: K. Schefold, *Orient, Hellas und Rom in der archäologischen Forschung seit 1939* (Bern 1950) 64f. 85ff. 91f.

<sup>9</sup> Ernst Buschor, *Altsamische Standbilder* (Berlin 1934) Abb. 200f. Vgl. W. Déonna, *Moules Tarentins*, Genava 8 (1930) 72.

<sup>10</sup> A. Furtwängler, *Die Sammlung Sabouroff* 2 (Berlin 1883/7) 14f. Vgl. auch E. Gerhard, *Über Agathodaimon und Bona Dea*, Gesammelte Akademische Abhandlungen (Berlin 1868) 2 S. 21ff. Anm. 58.

<sup>10a</sup> Zum Jenseitsglauben der großgriechischen Kunst: C. Albizzati, *Saggio di esegesi sperimentale sulle pitture funerarie dei vasi italo-greci*, Rend. Pont. Accad. 2, 14 (1920). D. K. Hill, *Bacchic Erotes at Tarentum*, *Hesperia* 16 (1947) 248ff. Weiteres K. Schefold, *Orient, Hellas und Rom* (Bern 1949) 154f. Die Vorstellung dionysischer Apotheose ist lite-

Mädchen wird dies dadurch bewiesen, daß der Silen mit Tänien geschmückt ist wie die im Jenseits gelagerten Heroen zahlreicher tarentinischer Terrakotta-gruppen, ja einmal ist er selbst wie diese gelagert, und die Nymphe steht wie die Gemahlin des Heros am Fuß seines Lagers<sup>11</sup>. Man kann sich den Heros also auch als Silen im Gefolge des Dionysos vorstellen, und die feierliche Haltung des Silen erklärt sich daraus, daß der Heros Kult empfängt. Daß der Silen das Mädchen trägt, erklärt sich aus der Analogie anderei Gruppen, in denen ein Kentaur den gelagerten Heros ins Jenseits trägt<sup>12</sup>. Der Silen ist zunächst wie der Kentaur dienend aufgefaßt, dann aber, in einer zweiten Assoziation, zum Heros aufgestiegen, Spender unerschöpflichen Segens.

Die zweite der hier vorgelegten Gruppen ist schon nach ihrer Herkunft aus dem gleichen Vorstellungskreis zu verstehen (Abb. 3/4). Der Ton ist derselbe, bräunlich, glimmerreich, zuweilen, besonders an Brüchen, schärfer rot. Das Mädchen lehnt auf eine jugendliche ithyphallische Herme, das Spielbein neben dem Standbein leicht aufsetzend. Der Mantel liegt auf dem linken Oberarm so, daß die Schulter gerade frei bleibt, fällt dann mit dem einen Teil über die Herme und ist zwischen die Oberschenkel geklemmt, während das andere Ende von dem in die Hüfte gestützten rechten Arm herabfiel. Leider ist von diesem nur das Handgelenk erhalten; auch fehlen die Füße und der Kopf, der leicht zu seiner Linken und abwärts gewendet war. Die Figur ist noch 13,8 cm hoch, die Herme allein nur 5,2 cm: diese muß also auf einer hohen Basis oder einem Felsen gestanden haben. Die Abbildung läßt die feine Modellierung, die zarte Bauchfalte so deutlich erkennen, daß eine weitere Beschreibung entbehrlich ist; die Rückseite war auch hier nur grob angelegt und fehlt zum größten Teil. Auch die Datierung bereitet keine Schwierigkeiten. Die Figur gehört zu den ältesten klassischen Bildern nackter Mädchen. Sie ist zwar jünger als die kühnen Neuschöpfungen des reichen Stils vom Ende des 5. Jahrhunderts, die uns in dem großartigen Neapler Torso, einer

---

rarisch am reichsten im Hellenismus bezeugt. Da wird sie Allgemeingut und nimmt, besonders am Ptolemäerhof, phantastische Formen an, wird vielfach mit ägyptischen Vorstellungen verbunden und verflacht zur Phrase; vgl. zuletzt J. Tondriaud, *Les thiases dionysiaques royaux de la cour ptolémaïque*, *Chronique d'Egypte* 21 (1946) 149ff. Ders. *Un thiasos dionysiaque*, *Bulletin de la société royale d'Archéologie d'Alexandrie* 37 (1948) 3ff.; vgl. ebenda 38 (1949) 3ff. (für diesen Hinweis danke ich A. Alföldi). Über die neue Bedeutung des Themas in der römischen Kultur demnächst in meinem Buch über den Sinn der römischen Malerei.

<sup>11</sup> Gerhard a. O. 50, 1. Die Deutung auf Heroen gesichert durch P. Wolters, *Götter oder Heroen?*, Festschrift Paul Arndt (München 1925) 9ff.

<sup>12</sup> Gruppen mit Kentauren: Wolters a. O. 13. Wuillemer a. O. 403, 13 Taf. 29, 5. – Unseren Gruppen verwandt ist das Motiv des Tragens bei der schönen Tongruppe der späten Parthenonzeit im Louvre aus Tegea. J. Charbonneau, *Les terres cuites grecques* (Paris 1936) Taf. 33 nennt sie Demeter, die Kore trägt; P. Jacobsthal, in seiner Rezension von I. Schneider-Lengyel, *Griechische Terrakotten*, *Burlington Magazine* (April 1947) Sterbliche. Man könnte das bisher nicht richtig gedeutete lokrische Relief Ausonia 3 (1948) 189 Abb. 41 vergleichen; ein geflügeltes Paar seliger Verstorbener zieht den Wagen, auf dem Hermes die Kore, dem Demeterhymnus entsprechend, zur Oberwelt zurückführt. So könnte man auch bei unseren Silengruppen an einen Dienst des Heroen für Kore denken. Aber dagegen spricht das oben genannte Relief, auf dem die Nymphe wie die Gemahlin des Heros am Fuß seines Lagers steht.



Abb. 3.



Abb. 4.

ausgezeichneten römischen Kopie, und in dem sich spiegelnden Mädchen in München erhalten sind<sup>13</sup>. Aber Vasenbilder der Mitte des 4. Jahrhunderts zeigen ähnliche Gestalten, die schon freier bewegt sind als unsere Terrakotta<sup>14</sup>. Nach ihnen kann man die Knidierin des Praxiteles um 350 datieren, während die Aphrodite von Arles etwa ein Jahrzehnt älter sein dürfte und damit auch unsere mit dieser sehr ähnliche Figur<sup>15</sup>. Bald nach der Jahrhundertmitte entstand dann, vielleicht durch das gleiche Vorbild angeregt, eine ähnliche Statuette aus Megara, die auch das Gewand zwischen die Beine geklemmt hat, aber in allem weicher und fließender ist<sup>16</sup>. Der Beginn eines blockhaften Zusammenschlusses der Figur läßt eine im Typus verwandte Terrakotte um 320 datieren<sup>17</sup>, an die Wende zum Hellenismus. Vergleicht man mit ihr das sich spiegelnde Mädchen in München, so wird dessen hochklassische, viel strengere Haltung erst recht deutlich.

<sup>13</sup> J. Sieveking, Münchener Jahrbuch 5 (1910) 1ff. H. Bulle, *Der schöne Mensch*, 2. Aufl. (München 1912) 326ff. Taf. 150f. E. Buschor, in «Festschrift für P. Hensel» (München 1923) 231. W. H. Schuchhardt, *Das «Badende Mädchen» im Münchener Antiquarium*, Die Antike 12 (1936) 84ff., der eine ein Jahrhundert spätere Datierung zu begründen versucht.

<sup>14</sup> K. Schefold, *Kertscher Vasen* (Berlin 1930) Taf. 14, 12 und, mit ebenfalls zwischen die Beine geklemmtem Gewand, vielleicht durch das gleiche Vorbild angeregt, Taf. 10.

<sup>15</sup> Knidierin: Bulle a. O. Taf. 155. Arles: a. O. Taf. 160.

<sup>16</sup> A. Köster, *Die griechischen Terrakotten* (Berlin 1926) Taf. 54. Ins dritte Jahrhundertviertel gehört auch noch die im Motiv der unsrigen ähnliche Tarentinerin, Wuilleumier a. O. Taf. 34, 3.

<sup>17</sup> Köster a. O. Taf. 81–83; der blockhafte Zusammenschluß vollzogen bei der Tanagräerin im Louvre, J. Schneider-Lengyel, *Griechische Terrakotten* (München 1936) Taf. 49.

Das Motiv des Anlehnen an eine Herme ist in der Plastik häufig und wird durch die Verwendung im Hochzeitsbild einer attischen Deckelschale aus der Mitte des 4. Jahrhunderts in der Ermitage erklärt<sup>18</sup>: hier kann die Meinung des Malers nur sein, daß auch die auf die Herme Gestützte der Liebe und Ehe wert ist, daß Schönheit und Liebes- und Lebenskraft zusammengehören. Die Jugendlichkeit der ithyphallischen Herme – seit etwa 400 nicht selten<sup>19</sup> – betont dies noch besonders. Hermen auf Hochzeitsbildern sind auch sonst beliebt<sup>20</sup>. Also braucht man bei den ähnlichen plastischen Schöpfungen nicht an Aphrodite selbst zu denken. Bei unserer Tarentiner Grabterrakotte wird auch dieses Motiv auf das ewig beglückte heroisierte Dasein der Verstorbenen deuten, um so mehr, als die statuari- sche Feierlichkeit an die berühmteste angelehnte Gestalt des Altertums erinnert, an die Aphrodite des Alkamenes «in den Gärten» Athens<sup>21</sup>. Bei dieser ist die Erfindung des sich Anlehnen vielleicht durch den Pfeiler angeregt, das anikonische Mal der Göttin, das man im gleichen Heiligtum verehrte: oft genug lehnen sich ja klassische und hellenistische Gottheiten auf altertümliche Bilder. Noch deutlicher wird die Verbindung unserer Gruppe mit der Statue des Alkamenes durch das Motiv des sich Enthüllens der auf den linken Arm Gelehnten. Die hochklassische Aphrodite war freilich noch mit dem Chiton bekleidet, aber der Mantel ist auch ihr herabgeglitten, und sie hat ihn mit der Rechten vom Gesicht gezogen. Dies Sich-Enthüllen ist bei unserer Terrakotte nur gesteigert, im Geist des Praxiteles, der als erster Aphrodite unverhüllt erscheinen ließ, um sich dem göttlichen Urbild mehr zu nähern.

So sagen die Terrakotten mit dem ähnlichen Motiv des Anlehnen: sie ist schön wie Aphrodite. Ganz in diesem Sinn lehnt in einer Berliner Terrakottagruppe ein bekleidetes Mädchen an einen Pfeiler, auf dem ein archaisches Aphrodite-Idol steht<sup>22</sup>. Unsere Tarentiner Gruppe drückt dies klarer und ursprünglicher als alle verwandten Schöpfungen aus: in klassische Klarheit wendet sie die Jenseits- hoffnung, die sich in der Gruppe des Silen und der Nymphe noch mit altertümlicher Dämonie verbunden hatte.

<sup>18</sup> K. Schefold, *Kertscher Vasen* (Berlin 1930) Taf. 14. Weitere vergleichbare angelehnte Terrakotten: J. Charbonneaux, *Les terres cuites grecques* (Paris 1936). Taf. 73 (spät- hellenistisch, aus Unteritalien). Furtwängler a. O. Taf. 95f. Breitenstein a. O. Nr. 688 Taf. 84. R. Kekulé und E. Pernice, *Ausgewählte Terrakotten* (Berlin 1903) Taf. 16, 1. – Auf Schulterhermen gestützte Terrakotten: R. Lullies, *Die Typen der griechischen Herme* (Diss. Königsberg 1931) 64f. Vgl. auch die Statue im Museo Chiaramonti des Vatikan, bei der mir die Herme etwa richtig ergänzt scheint: W. Amelung, *Die Sculpturen des vatikanischen Museums* 1 (Berlin 1903) Nr. 451 Taf. 63 und die Berliner Kleinbronze der frühen Kaiserzeit: Gerhard a. O. Taf. 51, 1. Schuchhardt a. O. S. 92 Abb 7; ferner die «Aldobrandinische Hochzeit».

<sup>19</sup> Lullies a. O. 46.

<sup>20</sup> K. Schefold, *Statuen auf Vasenbildern*, Jahrb. 52 (1937) 55f. Ders., *Orient. Hellas und Rom* (Bern 1950) 111. Diese Bilder sichern es, daß auch bei unserer Gruppe an die Zeugungskraft des Hermengottes gedacht ist, vgl. auch die Hermen in dionysischer Umgebung, Lullies a. O. 51f.

<sup>21</sup> Über Bedeutung und Nachwirkung der angelehnten Aphrodite zuletzt K. Schefold, *Orient. Hellas und Rom* (Bern 1950) 124; vgl. auch die Ausdeutung des Pfeilers als weibliche Herme auf den von Lullies a. O. 55 besprochenen Werken.

<sup>22</sup> Furtwängler a. O. Taf. 94.

## Der Arztvergleich bei Platon

Von *Fritz Wehrli*, Zürich

Die beiden Abhandlungen des Aristoteles über Ethik sind ein Zeugnis seiner Entfernung von Platon und einer Annäherung an die Sophistik, die Platon selber zu überwinden sucht. Der von jenem so leidenschaftlich bekämpfte Relativismus und Individualismus der Sophisten hat sich vor allem in der von ihnen beeinflußten Medizin als fruchtbar erwiesen, und deren Prinzip, jeden Fall in seiner Besonderheit zu beurteilen, wird dann wiederum von Aristoteles für seine Ethik übernommen; diese Anlehnung findet Ausdruck in seinen medizinischen Vergleichen<sup>1</sup>.

Solche Vergleiche sind nun aber in der erzieherischen Literatur längst vor Aristoteles heimisch, nicht nur bei Sophisten wie Protagoras<sup>2</sup>, für die sie besonders nahe liegen, sondern auch in der ganz anders orientierten Sokratik; wie stark diese überhaupt dem medizinischen Denken verpflichtet sei, ist in jüngster Zeit nachdrücklich betont worden<sup>3</sup>. Das Problem des historischen Sokrates soll auf den folgenden Seiten unerörtert bleiben, dafür aber an einer Reihe von Einzelinterpretationen die Arztmetapher Platons untersucht werden. Es wird sich dabei ergeben, daß diese auch bei ihm sophistische Herkunft verrät und darum seinem eigentlichen Anliegen nur unvollkommen Ausdruck gibt. Wir werden außer bedingter Aneignung tiefsinngige Ausdeutung fremder Gedanken sowie ironisches Eingehen auf die Lehren der Gegner treffen. Alles zusammen ist Symptom jener spannungsreichen Beziehung zwischen Platon und der Sophistik, die sowohl Empfangen als Bekämpfen und Überwinden in sich schließt.

Von der Frage der philosophischen Entwicklung Platons können wir absehen, weil es sich um Positionen handelt, an denen er vom frühesten bis zum letzten Dialog festhält. So stellen wir ein Stück aus den *Nomoi* an den Anfang und schließen mit dem *Gorgias*, um zuerst die hippokratisch-sophistischen Gedanken, von denen Platon ausgeht, vorführen zu können, bevor zu zeigen ist, wie er sich das Übernommene aneignet.

Auch seine prinzipielle Ablehnung des sophistischen Relativismus braucht Platon nicht zu hindern, zuzugestehen, daß Erzieher und Staatsmann in jedem einzelnen Fall mit besonderen Voraussetzungen zu rechnen haben; die letzte

<sup>1</sup> Cf. *Mus. Helv.* 8 (1951) 36. Die vorliegenden Studien wollen als Ergänzung zum dort Ausgeföhrten verstanden werden.

<sup>2</sup> *Mus. Helv.* a. O.

<sup>3</sup> W. Jaeger, *Paideia* II (Berlin 1944) 11ff. 79 usw.

Orientierung bleibt ja unverrückt, auch wenn verschiedene Wege zum Ziele führen. So läßt Platon im *Politikos* 294 a-c den Fremden die Herrschaft eines ἀνὴρ μετὰ φρονήσεως βασιλικός über diejenige der Gesetze stellen, weil diese der Besonderheit aller einzelnen Menschen und Situationen nicht gerecht werden, noch überhaupt der Tatsache, daß nichts im menschlichen Leben in Ruhe bleibe. Am Beispiel von Gymnastik und Medizin wird anschließend dargelegt, daß dennoch eine Gesetzgebung notwendig sei, die wenigstens die allgemeinen Richtlinien festlege, weil kein Herrscher sich jeder Einzelheit annehmen könne. Und in den *Nomoi* mildert Platon die Starrheit gesetzlicher Ordnung dadurch, daß er den Behörden wie Nomophylakes und Exegeten möglichst großen Spielraum der Interpretation läßt (816c. 823c. 828b usw.). Aristoteles bringt das Problem in seiner *Politik* 1286a 7 ff. auf die Form einer Gegenüberstellung von ἀριστος ἀριστος und ἀριστοις νόμοι. Sein Entscheid, daß die Gesetze sich auf das Grundsätzliche beschränken sollen, deckt sich mit der Lösung Platons, und auch bei ihm fehlt der medizinische Vergleich nicht: zur Verdeutlichung erzählt er, den ägyptischen Ärzten sei es erlaubt, am vierten Tage der Behandlung von den strikten Vorschriften der Schule abzuweichen.

Näher als für die Staatslehre liegt der medizinische Vergleich natürlich an und für sich in der Individualethik, weil er ursprünglich auf der Parallelisierung von Körper und Seele beruht<sup>4</sup>; wo aber wie bei Platon alles Staatliche auf erzieherische Zwecke ausgerichtet wird, sind die Grenzen aufgehoben. Am deutlichsten wird dies in der gesetzlichen Ordnung des Gelagewesens, wo denn auch die sachliche Beziehung zur Gymnastik den Gedanken aufdrängt, man dürfe so wenig wie dort bei der Starrheit summarischer Reglementierung stehen bleiben, wenn in der konkreten Situation Fehlentscheidungen vermieden werden sollen (*Nomoi* 636a).

Über den bloßen Relativitätsgedanken führt Platon in den *Nomoi* 720 hinaus<sup>5</sup>. Hier schildert er den Unterschied zwischen dem wahren Arzte, der auf jeden Patienten eingehe, und seinem Gehilfen, welcher, selbst gewöhnlich unfreien Standes, nur Sklaven zu betreuen habe und diese nun serienweise, ohne im Geringsten auf das Individuelle zu achten, verarzte, προστάτας ... τὰ δόξαντα ἐξ ἐμπειρίας. Daß Platon zu dieser Gegenüberstellung durch die medizinische Literatur angeregt wurde, zeigt ein Vergleich mit Celsus, der im Prooemium seiner Lehrschrift die wissenschaftlich geforderte Methode in ähnlicher Weise vom Vorgehen der Tierärzte und Barbaren abhebt: *nam et ii, qui pecoribus ac iumentis medentur, cum propria cuiusque ex mutis animalibus nosse non possint, communibus tantummodo insistunt, et externe gentes, cum subtilem medicinae rationem non noverint, communia tantum vident.* Ganz nahe kommt an Platon der anschließende Satz über Spitalbehandlung heran, welche sich durch besonders summarisches Vorgehen auszeichnen soll. Celsus fährt nämlich fort: *et qui ampla valetudinaria*

<sup>4</sup> Mus. Helv. a. O.

<sup>5</sup> Dazu M. Pohlenz, *Hermes* 53 (1918) 408ff.; W. Jaeger, *Paideia* II (Berlin 1944) 21ff.

*nutriunt, quia singulis summa cura consulere non sustinent, ad communia ista configuiunt*, und bei Platon heißt es: *οἱ δοῦλοι τὰ πολλὰ ἵατρεύοντιν περιτρέχοντες καὶ ἐν τοῖς ἵατρείοις περιμένοντες, καὶ οὕτε τινὰ λόγον ἐκάστον πέρι νοσήματος ἐκάστον τῶν οἰκετῶν οὐδεὶς τῶν τοιούτων δίδωσιν οὐδὲ ἀποδέχεται* (720 c). Durch die Bemerkung, der Sklavenarzt treffe seine Verfügungen schematisch rücksichtslos wie ein Tyrann, *καθάπερ τύραννος αὐθάδως* (ib.), erinnert Platon ferner an den gedanklichen Zusammenhang mit dem vorhin behandelten Abschnitt des *Politikos*, denn dort ist es das Gesetz, das wegen seiner Starrheit mit einem *ἄνθρωπος αὐθάδης καὶ ἀμαθής* verglichen wird (294 c). Wenn der hier gerügten *ἀμαθία τέχνη* lediglich als das dem einzelnen Krankheitsfall gewachsene Verständnis gegenübergestellt werden dürfte (cf. *Politikos* 297 a), so würde sich Platon sogar terminologisch an jene medizinische Doktrin anlehnen, nach welcher sich die Fähigkeit des Arztes, seine *τέχνη*, in nichts so sehr bewährt wie in der kasuistischen Differenzierung<sup>6</sup>. Hier trügt aber der Schein, denn die oben ausgeschriebenen Worte, der Sklave treffe seine Anordnungen *ἐξ ἐμπειρίας*, sind als Ausdruck der Geringschätzung für alle Empirie mit dem Prinzip der individuell, d. h. empirisch vorgehenden Medizin unvereinbar. Sie verraten, daß Platon vom Gegensatz zwischen individuellem Verständnis und Schematismus zu einem anderen drängt, nämlich dem zwischen Wissen und bloßer Routine, und damit im Begriffe steht, der Metapher einen neuen Sinn zu geben. Der sich schon hier abzeichnende Antagonismus zwischen Platons apriorischer Haltung und der medizinischen Methode wird bei der Interpretation des *Gorgias* voll zu Tage treten.

Nach der Darstellung der *Nomoi* verlangt der Heilerfolg einen menschlichen Kontakt zwischen Arzt und Patienten. Statt wie sein Gehilfe tyrannisch zu befehlen, redet jener dem Kranken gütlich zu und läßt er sich von ihm und seinen Freunden belehren; darauf bringt er ihn durch Überredung dazu, sich willig der Gesundung entgegenführen zu lassen (*Nomoi* 720 d e). Diese Ausführungen sollen die erzieherische Aufgabe der Gesetze veranschaulichen, durch Proömien im Tone väterlichen oder mütterlichen Zuspruchs zu mahnen, statt nach Tyrannenart bloß zu befehlen und zu drohen (859 a). Platon kommt für diesen Zweck an späterer Stelle der *Nomoi* auf den guten Arzt zurück, wo er sagt, sein Gespräch am Krankenbett komme philosophischer Belehrung nahe und trage ihm die höhnische Kritik jenes nur Sklaven behandelnden ein, er erziehe ja seinen Patienten, als ob er ihn nicht heilen, sondern zum Arzte machen wollte (857 c d).

Mit dieser Form individueller Therapie greift Platon ein in der medizinischen Literatur offenbar lebhaft erörtertes Thema auf. Was zunächst die Befragung des Patienten betrifft (720 d), so drängt sie sich zwar um einer angemessenen Behandlung willen von selbst auf, doch gebietet vielen der diagnostische Ehrgeiz, sich allein an die physischen Symptome zu halten<sup>7</sup>. So meint der Autor *Περὶ διάτης*

<sup>6</sup> Mus. Helv. a. O.

<sup>7</sup> Cf. L. Edelstein, *Περὶ ἀέρων und die Sammlung der hippokratischen Schriften* (Berlin 1931) 60ff.

*οξέων* I (II 224 L), den Tatbestand vermöge auch ein Laie festzustellen, wenn er den Kranken richtig befrage, und in den *Παραγγέλματα* 2 (Heiberg 31, 6) wird der Rat, dies zu tun, etwas zögernd gegeben: *μὴ ὀκνέειν δὲ καὶ παρὰ ἴδιωτέων ἰστορέειν, ἢν τι δοκέῃ ἔνορίσειν εἰς καιρὸν θεραπηῆς*. Als selbstverständlich wird die Auskunft des Kranken in den *Γνωτικεῖα* I 62 (VIII 126 L) behandelt: *ἔστιν ὅτε τῆσι μὴ γινωσκούσησιν ὥφ' ὅτεν νοσεῖσι φθάνει τὰ νοσησμάτα ἀνθρά γινόμενα, ποὺν ἂν διδαχθῆναι τὸν ἵητρον ὀρθῶς ὑπὸ τῆς νοσεούσης ὥφ' ὅτον νοσεῖ*. Was die wissenschaftliche Belehrung des Kranken durch den Arzt betrifft, so scheint sie der beruflichen Propaganda gedient zu haben. Als verbreitete Sitte lehnt sie der Autor *Περὶ ἀρχαίνης ἴητρικῆς* 2 mit der Erklärung ab, es genüge, jenen über seine Krankheit sowie deren Ursache und Heilung zu unterhalten. Hierüber bedarf der Patient der Belehrung, um bei der Behandlung das Seine leisten zu können: cf. *Epidemien* I 5 (II 636 L) *ἡ τέχνη διὰ τοῦτον, τὸ νοσησμα, δὲ νοσέων καὶ ὁ ἴητρος*. ὁ δὲ ἴητρος ὑπηρέτης τῆς τέχνης, ὑπεναρτιοῦσθαι τῷ νοσησματι τὸν νοσεῦντα μετὰ τοῦ ἴητροῦ χρή; ferner *Aphorismen* I (IV 458 L) *δεῖ δὲ οὐ μόνον ἔωντὸν παρέχειν τὰ δέοντα ποιεῦντα, ἀλλὰ καὶ τὸν νοσέοντα, καὶ τὸν παρεόντας* (cf. Platon *Nomoi* 720d über das Beiziehen von Freunden!) *καὶ τὰ ἔξωθεν. Περὶ παθῶν* I (VI 208 K) *ἄνδρα χρὴ στις ἐστὶ συνετός ... ἐπίστασθαι ... τὰ ὑπὸ τῶν ἴητρῶν καὶ λεγόμενα καὶ προσφερόμενα πρὸς τὸ σῶμα τὸ ἔωντον καὶ διαγινώσκειν κτλ.* Von den Widerständen, die der in seiner Krankheit seelisch Befangene der Behandlung entgegensemmt, spricht der Autor *Περὶ τέχνης* 7 (13 Heiberg); seine dort erwähnte Neigung, *τὰ πρὸς τὴν νοῦσον ἡδέα μᾶλλον ἢ τὰ πρὸς τὴν ὑγείην προσδέχεσθαι*, macht eben jene Belehrung nötig, von welcher Platon in den *Nomoi* 720 d e und 857 c d spricht. Und dieselbe Situation am Krankenbette läßt er auch Gorgias als Beispiel für die Behauptung aufgreifen, daß der Rhetor mit seinen Worten viel mehr ausrichte als der Fachmann (*Gorgias* 456 b). So wird der medizinische Vergleich, der zunächst durch die allgemeine Parallele zwischen Körper und Seele angeregt ist, durch ein pädagogisches Element im wirklichen Umgang zwischen Arzt und Kranken für Platon besonders fruchtbar. Die hier liegenden Möglichkeiten werden am reichsten im *Gorgias* (464 a ff.) erschlossen, wo sich Platon durch die offene Kampfansage an die Sophistik überhaupt am rückhaltslosesten ausspricht.

Durch die pädagogische Wendung erhält auch der individualistische Gehalt des Arztvergleichs für Platon einen vertieften Sinn. Die philosophische Einsicht richtet sich zwar für ihn auf das Allgemeinste, aber die Erziehung, durch welche der Einzelne zu ihr gelangt, ist eine einmalige menschliche Begegnung. Dies gilt, wo Platon Eros als erweckende Macht in ihr wirken läßt, aber auch die geistige Geburtshilfe des Sokrates als des Prototyps aller Erzieher, von der er in ähnlichem Sinne spricht, bleibt auf einen begrenzten Kreis Auserwählter beschränkt<sup>8</sup>. So wird Sokrates vor der Zulassung Unwürdiger durch die dämo-

<sup>8</sup> Über Eros *Symposion* 209 und *Phaidros* 255 ff.; über die Maieutik des Sokrates *Theätet* 150.

nische Stimme aus seinem Innern gewarnt<sup>9</sup>, da an solche doch alle Mühe verschwendet wäre.

Nicht in diesem vertiefenden Sinne, sondern seine eigentlichen Gedanken ironisch verhüllend führt Platon den Leib-Seele-Vergleich im *Phaidros* durch (268b ff.)<sup>10</sup>. Er lässt hier Sokrates einen Lehrer der Rhetorik, dessen Unterricht sich auf die Unterscheidung von Redeteilen wie Prooimion, Diegese, Martyriai usw. beschränkt (266d ff.), neben den Arzt stellen, welcher meint, mit der Fähigkeit, den Körper des Patienten zu erwärmen und abzukühlen oder Erbrechen und Durchfall auszulösen, sei alles getan, da der Schüler dann selber wissen müsse, bei welcher Krankheit, wann und in welchem Maße diese Prozeduren durchzuführen seien. In Wahrheit, so führt Sokrates dagegen aus, beginne die ärztliche Kunst erst mit der Kenntnis, wie der (einzelne) Körper auf Nahrung und Arznei reagiere (270b), denn ohne diese sei es unmöglich, ihn gesund und stark zu machen. Ebenso müsse der Rhetor die einzelne Seele, die er zur Tugend erziehen wolle (270b), genau kennen, um im richtigen Augenblick die richtigen Worte zu finden. Nur im Dienste einer so gehandhabten Psychagogie leisten die formalen Fähigkeiten der *βοαχελογία, ἐλεινολογία κτλ.* ihren Dienst (272a).

Mit diesen Worten bewegt sich Sokrates in dem uns nun bekannten Vorstellungsbereich, denn die hier geschilderte medizinische Abrichtung auf allgemeine Handgriffe schafft nichts anderes als den in den *Nomoi* charakterisierten Arztgehilfen. Der damit verglichene rhetorische Unterricht lässt jene psychagogische Kunst der Anpassung an den einzelnen Hörer außer Acht, welche auch Aristoteles in seiner Rhetorik als Bedingung des rednerischen Erfolges verlangt; natürlich schließt sich Aristoteles hier nicht an den *Phaidros* an, sondern direkt an sophistisch-rhetorische Traditionen. Platons Vergleich zwischen der ärztlichen und rednerischen Ausbildung paßt deswegen so vollkommen, weil beide Disziplinen von der gleichen individualisierenden Denkweise der Sophistik bestimmt sind<sup>11</sup>. So weckt Platon im *Phaidros* zunächst den Anschein, als ob auch Sokrates sich diese ganz zu eigen mache, denn selbst von der Erziehung zur Tugend kann ein Sophist so allgemein unverbindlich reden, wie er es hier tut. Dennoch ist es von vornherein selbstverständlich, daß Platon in Wahrheit auf etwas anderes zielt. Die Ausführungen in den *Nomoi* 720 zeigen, daß vom psychagogischen Individualismus der Sophisten sich ein direkter Zugang zu jener platonischen Kunst öffnet, die eigensten Kräfte des Einzelnen zu wecken, und im *Phaidros* warnen uns vor einem Verharren auf der sophistischen Ausgangsstellung die Worte des Sokrates, es gelte in allem, nicht den Menschen, sondern den Göttern zu gefallen in Rede und Tat (273d

<sup>9</sup> *Theätet* 151a; cf. *Theages* 129e und Xenophon *Symposion* 8, 5; weiteres bei O. Gigon, *Sokrates* (Bern 1947) 167ff. Wichtig ist Platon *Phaidros* 276e über die Wahl einer *ψυχή προορίζοντος*.

<sup>10</sup> Die reiche Literatur zu dieser Stelle verzeichnet A.-J. Festugière, *Hippocrate, L'Antienne Médecine* (Paris 1948) 62 Anm. 74.

<sup>11</sup> Einen anderen sophistischen Arztvergleich legt Platon im *Theätet* 166d ff. dem Prot- agoras in den Mund, zweifellos in enger Anlehnung an wirkliche Ausführungen desselben (Mus. Helv. a. O.).

e). Was damit konkret gemeint sei, macht der Dialog als Ganzes hinlänglich klar. Platon lässt Sokrates hier wie oft auf die Denkweise der anderen eingehen, um sie vom Alltäglich-Vertrauten aus seinem eigenen Ziele zuzuführen.

Wirklich um Eigenes geht es Platon bei der medizinischen Metaphorik im *Gorgias* 464a ff., wo sich ihr fremder Ursprung gerade durch gewisse Schwierigkeiten in der Durchführung des Gedankens verraten. Sokrates beginnt hier seine die Rhetorik herabsetzenden Demonstrationen mit der geläufigen Gegenüberstellung von Seele und Leib, deren Wohlbefinden mit dem gleichen Worte *εὐεξία* bezeichnet wird (464a). Über die Möglichkeiten sophistischer Betrachtungsweise geht er auch nicht hinaus, wo er als Mittel des physischen Wohlbefindens Gymnastik und Ärztekunst und als solche des geistigen Gesetzgebung und Gerichtswesen einführt (464c). Das Platonische meldet sich erst an mit dem Begriffe der *κολακευτική* (464c), die sich zur Tarnung einerseits in Kosmetik und Kochkunst und anderseits in Sophistik und Rhetorik aufteile, um so mit den auf das Wohl von Leib und Seele bedachten Künsten verwechselt zu werden und jene dadurch verweichlichen und schädigen zu können (464c–465c). Wenn Sokrates ausführt, diese *κολακευτική* sei keine Wissenschaft (*τέχνη*), sondern bloße Routine (*ἔμπειρία*), weil sie Natur und jeweilige Wirkung der von ihr verwendeten Mittel nicht kenne – *ὅτι οὐκ ἔχει λόγον οὐδέποτε ὡς προσφέρει ἢ προσφέρει ὅποι ἄττα τὴν φύσιν ἐστίν, ὅστε τὴν αἰτίαν ἐκάστον μὴ ἔχειν εἰπεῖν* (465a) – so rückt hier offenbar jene Antithese in den Mittelpunkt, zu welcher wir in den *Nomoi* 720c die vorplatonische Gegenüberstellung von individuell behandelndem Arzt und schablonenmäßig vorgehendem Gehilfen sich verwandeln sahen. Im *Gorgias* allein aber wird vollends deutlich, um was es für Platon in Wahrheit geht, daß nämlich die medizinische *τέχνη* als Bild für jenes philosophische Wissen dient, welches versteht, den Bildungsstoff richtig in den Dienst der Erziehung zu stellen. Auch hier ist aber der überwundene *τέχνη*-Begriff der Ärzte nicht vergessen, Platon unterläßt es jedoch, wie in *Nomoi* und *Phaidros* im eigenen Sinne von ihm Gebrauch zu machen, vielmehr nimmt er diesmal auf polemische Weise auf ihn Bezug. Es liegt nämlich eine eigentliche polemische Bosheit in den Worten des Sokrates, die Rhetorik sei keine *τέχνη*, weil sie in Ermangelung eines Wissens auf bloßes Zielen (*στοχάζεσθαι*) angewiesen sei (463a. 464c. 465a): nach sophistisch-hippokratischer Theorie zeigt sich die wahre *τέχνη* nämlich in eben dieser Treffsicherheit, die frei von den Fesseln allgemeiner Regeln sich jedem einzelnen Fall anzupassen weiß<sup>12</sup> Platon legt also ein methodisches Prinzip seiner Gegner als Stümperhaftigkeit aus, und zwar, weil es seiner Forderung nach einer letzten philosophischen Besinnung nicht genügt. So läßt er den Gegensatz zwischen erzieherischem Wissen und sophistisch-rhetorischer Routine mit demjenigen zwischen sittlichem Ernst und bloßer Rücksicht aufs Angenehme zusammenfallen, weil die Rhetorik nur dem

<sup>12</sup> Περὶ ἀρχαῆς ἡγεμονίας 9 p. 41, 20 Heiberg δεῖ ... μέτρον τινὸς στοχάσασθαι, cf. M. Pohlenz, *Hermes* 53 (1918) 415; A.-J. Festugière a. O. Anm. 41 p. 41ff.; ferner oben S. 177 ff.

augenblicklichen Genuß diene und nicht zu bedenken gebe, was die Seele für ihre Gesundheit brauche (465a und passim). Dies führt in die Nähe jener den epikureischen Hedonismus vorwegnehmenden, halb ironischen Beweisführung des platonischen *Protagoras* 353c ff., daß der Seele wie dem Körper solcher Genuß (*ἡδονή*) versagt werden müsse, der schließlich Krankheit und damit Unlust zur Folge habe. Noch enger sind die Beziehungen zum Vorgespräch des Protagoras, wo Sokrates in der uns geläufigen Metaphorik den Sophisten in aller Form die Zuständigkeit abspricht, über die Bekömmlichkeit der von ihnen verkauften Seelennahrung zu urteilen (313dff.).

Die seelische Gesundheit ist als Vorstellung so alt wie die wissenschaftliche Medizin der Griechen. Gemeint wird mit ihr dort eine Ausgeglichenheit der psychischen Kräfte, welche sich mit dem Gleichgewicht der physischen Gesundheit nicht nur vergleichen läßt, sondern damit in kausaler Wechselwirkung steht<sup>13</sup>. Platon macht aus dem Bilde inhaltlich und gefühlsmäßig etwas ganz neues<sup>14</sup>. Ihm geht es nicht mehr um die Ausgewogenheit zwischen rangmäßig gleichen Kräften, sondern um eine hierarchische Ordnung, bei welcher die unsterbliche Seele ihre Herrschaft über das Triebhafte ausübt<sup>15</sup>. Das Wissen, das der platonische Sokrates vor allem fordert, hat denn auch zum Gegenstand nicht jene zufällige Eigenart zu reagieren, von welcher der Erfolg rhetorischer Psychagogie abhängt. Ganz verwirft Platon ein solches Wissen zwar nicht, deutet er es in den *Nomoi* doch als das erweckende Einvernehmen zwischen Erzieher und Zögling (S. 179). Das, worauf alles ankommt, ist für ihn aber Wesen und Herkunft der menschlichen Seele überhaupt und damit letzten Endes die Welt der Ideen, der die Seele angehört. Nur so wird die Leidenschaft verständlich, mit der im *Gorgias* Sokrates von der seelischen Gesundheit des Menschen redet, und die zur herausfordernden Paradoxie führt, es sei ein viel größeres Unglück, Böses ungestraft tun zu können, als dafür gezüchtigt zu werden (472e ff.).

Wenn die Gesundheitsmetapher im *Gorgias* mit derjenigen der Sophisten fast nichts mehr zu tun hat, so nähert sich Platon mit ihr dafür dem alten, ursprünglich sakralen Reinheitsbegriff. Obwohl jener aus einem Denken stammt, das Körper und Seele noch nicht trennt<sup>16</sup>, so wird er im alten Pythagoreertum doch zum angemessenen Ausdruck für die dort zum ersten Mal erhobene Forderung, ein Leben möglichst frei von den Verstrickungen durch Triebe und Leidenschaften zu führen. Wie sehr sich Platon der pythagoreischen Ethik verpflichtet hat, ist bekannt; infolge dieser Anlehnung gehen im *Gorgias* Gesundheits- und Reinheitsmetapher fast unmerklich ineinander über. So redet Sokrates in urtümlicher Bildhaftigkeit, die schon den Schlußmythos vorbereitet, von den Geschwüren an der

<sup>13</sup> Mus. Helv. a. O.

<sup>14</sup> Wenn wir hier von Platon sprechen, lassen wir offen, was schon sokratisch sei. Über das neue Pathos, womit Sokrates das Wort Seele ausspreche, W. Jaeger, *Paideia* II (Berlin 1944) 88.

<sup>15</sup> Über den Vorrang des Seelischen dem Körperlichen gegenüber *Gorgias* 477c und *Protagoras* 313a.

<sup>16</sup> Mus. Helv. a. O.

Seele des Ungerechten (480b  $\muὴ\ldots\tauὸ\,\nuόσημα\,\,\,\ddot{\nu}\piοὐλον\,\tauὴν\,\psi\psi\chiὴν\,\piοιήσει$ ), und im Mythos selbst heißt es dann, die Seele des Bösen zeige nichts Gesundes an sich, sondern sei wie ein Sklave voller Striemen und Narben, die von Meineid und Unrecht herrühren, denn jede Missetat streiche ihre Spuren an ihr ab ( $\ddot{\alpha}\,\,\,\dot{\epsilon}\kappa\alpha\sigma\tauη\,\,\,\eta\,\,\,\pi\varrho\dot{\alpha}\xi\,\,\,\omega\dot{\nu}\tauο\ddot{\nu}\,\,\,\dot{\epsilon}\kappa\omega\mu\ddot{\nu}\dot{\rho}\xi\dot{\alpha}\tauο\,\,\,e\i\,\,\,\tau\dot{\i}\,\,\,\psi\psi\chi\dot{\i}\,\,\,[524e]$ ). Solche Bilder haben mit dem hippokratischen Gesundheitsbegriff nichts mehr zu tun, sondern bestätigen das Ergebnis der vorangehenden Untersuchungen, nämlich daß derselbe gleichnishaft Ausdruck bei Platon etwas ganz anderes bedeutet als bei den Sophisten.

## Herakles und Hydra

Von *Renate Exner*, Krefeld

Die schon im Jahre 1890 veröffentlichte Statuette des Martin v. Wagner-Museums in Würzburg sei hier noch einmal nach neueren Photos wiedergegeben<sup>1</sup>. Sie stellt Herakles mit der überwundenen Hydra dar (Abb. 1).

Über den Fundort der Statuette ist nichts bekannt, das Material italienischer Marmor, die Höhe betrug 35 cm.

Herakles steht ruhig und entspannt mit rechtem Spielbein da. Auf seiner linken Schulter liegt der Kopf der Hydra – ein schöner Frauenkopf mit ruhigem, wie schlafendem Gesichtsausdruck –, aus dessen Haar sich mehrere Schlangenhälse mit Köpfen entwickeln<sup>2</sup>. Der Hals geht unmittelbar in einen an Herakles' linker Körperseite herabhängenden und im unteren Teil von seiner linken Hand leicht gefaßten Schlangenleib über. Das Löwenfell hängt über dem linken Unterarm des Heros, so daß links des Löwenhauptes noch ein Stück des zwischen Hand und dieser Stelle abgebrochenen Schlangenleibes sichtbar wird. Dieses Stück ist nicht mehr so dick, wie das in Höhe der Armbeuge des Herakles, weshalb wir weiter unten schon bald die Schwanzspitze erwarten müssen. Fortsetzungen der sich aus dem Kopf der Hydra entwickelnden Schlangenhälse lassen sich noch aus Ansätzen am Rücken des Herakles erschließen. Sein rechter Arm scheint, zwar gebeugt, jedoch etwas vom Körper abgestreckt gewesen zu sein, was aus dem in der Rückenansicht sichtbaren Stützenrest an Herakles' rechter Hüfte und dem senkrechten Verlauf des noch erhaltenen Oberarmteils hervorgeht. Er hielt also wohl ein Attribut. Die leichte Beschädigung der rechten Schulter fordert durchaus nicht, daß dort die Keule angelehnt war<sup>3</sup>. Der erhaltene Rest der Halsmuskulatur läßt vielleicht auf einen leicht nach rechts gewandten Kopf schließen.

Die bescheidene Arbeit der Statuette erlaubt kaum Rückschlüsse auf ihre Zeitstellung, die ich nur allgemein mit kaiserzeitlich angeben kann. Weitere Repliken sind bisher nicht bekannt, doch wurde trotz stilistischen Widersprüchen in der Oberflächenbehandlung<sup>4</sup> ein griechisches Vorbild angenommen, welches allerdings

<sup>1</sup> Verh. Gör. Philolog. Vers. 1890 (Urlichs); sonst abgebildet EA 883/4; Bianchi-Bandinelli, *Policleto* Tav. X fig. 55/6. Die neuen Aufnahmen verdanke ich Herrn Prof. Möbius, der sie 1944 machen ließ. Die Statuette verbrannte in der Bombennacht im März 1945. Nach Mitteilung von Dr. Züchner-Würzburg wurde die linke Hälfte des Löwenkopfes und einige Zentimeter des Felles darüber wiedergefunden und konserviert.

<sup>2</sup> Ich zähle 6. Zusammenstellung siebenköpfiger Hydradarstellungen bei Lippold, Jahrb. 37 (1922) 13.

<sup>3</sup> Ferri, Rend. Acc. Linc. S. VI Bd. 11, 770ff. nimmt dies an und erhält so einen Herakles mit zwei beladenen Schultern.

<sup>4</sup> Dies veranlaßte vielleicht Svoronos, Eph. arch. 1889, 106 von einer Fälschung zu sprechen.

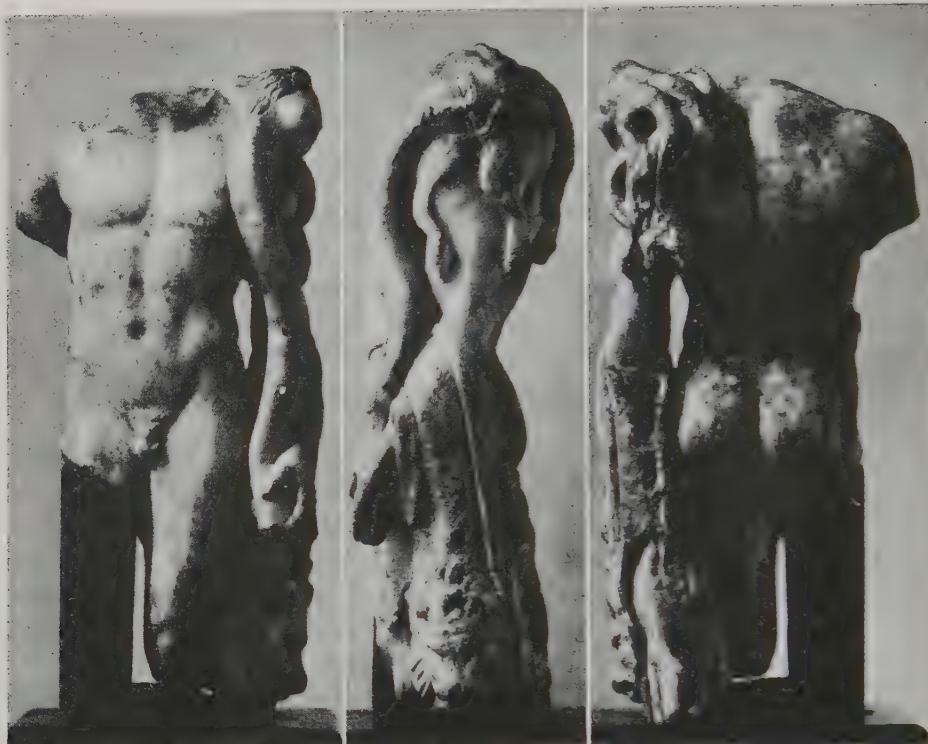


Abb. 1.

in hochklassische Zeit datiert wurde<sup>5</sup>. Erstmalig machte Dragendorff bei Behandlung des seltenen Hydratypus<sup>6</sup> auf möglicherweise hellenistischen Ursprung des Vorbildes aufmerksam.

Der fast strengen Linienführung der Muskulatur in Frontalansicht, wobei vor allem der steile Bau des Leistenbogens auffällt, steht die bewegte Oberfläche des Rückens entgegen<sup>7</sup>, an der eine lebendige Verschiebung der Wirbelsäule deutlich wird, der eine leichte Biegung der Mittellinie in der Vorderansicht entspricht. Es besteht also eine geringe Linkslehnen des körperlichen Schwergewichts zum Standbein hin, entsprechend der durch die Hydra stärker belasteten linken Körperseite. Diese delikate Art der Bewegungseinfühlung ist vor dem 4. Jahrhundert schwer denkbar. Stellen wir uns dazu den leicht nach rechts gewandten Kopf des Herakles und den zwanglos angewinkelten rechten Arm vor, der vom Körper

<sup>5</sup> Reinach, Rev. Et. Anc. 1910, 7ff. (Polyklet 5. Jh.); Ferri, a. a. O. (5. Jh.), daher bei Bianchi-Bandinelli a. a. O. abgebildet.

<sup>6</sup> Röm. Mitt. 1895, 210ff. Der «liebliche» Löwenkopf der nemeischen Haut scheint auch mehr auf späteren Ursprung des Vorbildes zu deuten.

<sup>7</sup> Eine klassizistische Umbildung nach Art des Stephanosjünglings, wie Arndt nach B. Jb. 95 (1894) 97ff. annimmt, müßte eine flächigere Rückenpartie haben; das gleiche gilt für Pasitelesschule (Bulle bei EA 883/4).

etwas abgestreckt irgendeinen Gegenstand – vielleicht die auf dem Boden stehende Keule –, hielt, dann fühlen wir uns an hellenistische Standbilder erinnert.

Es gibt noch mehr, was für den Ansatz des Vorbildes in dieser Zeit spricht.

Im allgemeinen würde man dem Thema «Herakles und Hydra» eine bewegtere Bildform zusprechen, doch macht von Salis mit Recht auf das Zurückgehen des Vorwurfs «Heraklestaten» in nachlysischer Zeit aufmerksam<sup>8</sup>. Auch hier ist kein Kampf dargestellt, denn Hydra ist nicht mehr Gegnerin, sondern bereits überwunden. Dies nähert die Bedeutung des Vorbildes der einer Kultstatue des Heros. Die Wirkung auf den Betrachter ist daher intimer, nicht mehr die Menge ansprechend wie beim Kampf. Es fällt nicht schwer, bei dem Vorbild der Statuette den durch von Salis trefflich herausgestellten, nicht nur physischen, sondern auch psychischen Kontrast innerhalb von hellenistischen Skulpturen zu entdecken<sup>9</sup>.

Der kraftlose Schlangenleib ist dem stählernen Heldenkörper angeschmiegt, auf dessen Schulter der müde Kopf ruht, neben dem kraftvollen Haupt des Herakles. Der verschiedene Gesichtsausdruck beider Köpfe ist der ergreifende Höhepunkt des Kunstwerks. Vermutlich würde die hier verlangte, detaillierte Charakterisierung den Beginn des 3. Jahrhunderts als *Terminus post quem* voraussetzen.

Der Wandel, welcher mit der Gestalt der Hydra innerhalb der griechischen Kunst vonstatten ging, wird durch die Parallelerscheinung im Gestaltwandel der Medusa und Eriny's erklärt. Nur ist bisher sein ungefährer Zeitpunkt und die Herkunft des neuen Typus weniger bestimmt festgelegt als bei den anderen Beispielen. Die von Dragendorff als frühestes Beispiel genannte Calener Reliefschale des Louvre<sup>10</sup> setzt wohl das Vorhandensein unseres Hydratypus in hellenistischer Zeit voraus<sup>11</sup>, seine Herkunft wird dadurch nicht klarer. Die schon von Urlichs angedeutete Entwicklung aus dem Echidnatypus<sup>12</sup> hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, denn die Schriftquellen beweisen eine Vermischung der Vorstellung von Hydra und Echidna wenigstens im 1. vorchristlichen Jahrhundert<sup>13</sup>. Außerdem überliefern uns zwei zeitlich so auseinanderliegende Quellen wie Herodot und Dion Chrysostomos eine Verbindung von Herakles und Echidna einmal in Kleinasiens<sup>14</sup>, das zweite Mal in Nordafrika, wo allerdings nur von einem der Echidna und Hydra ähnlichen Ungetüm, welches Herakles in Libyen überwältigte, gesprochen wird.

Bei der Suche nach weiteren Repliken erinnerte ich mich der sogenannten Medusa Ludovisi. Die Photos, besonders die älteren Aufnahmen des Ludovisischen Kopfes<sup>15</sup>, verfälschen den Gesamteindruck dadurch, daß sie dem Kopf

<sup>8</sup> *Kunst der Griechen*<sup>2</sup> 250.

<sup>9</sup> Ebenda 219.

<sup>10</sup> Röm. Mitt. a. a. O. 210 Abb.; Pagenstecher, *Die Calenische Reliefkeramik* (8. Erg. heft z. Jahrb. 1909) 29, Nr. 11.

<sup>11</sup> So auch Lippold, Jahrb. 1922, 13.

<sup>12</sup> B. Jb. a. a. O. 92ff.

<sup>13</sup> Ebenda 97; Ovid, *Metam.* 9, 69; Diodor 4, 38.

<sup>14</sup> Ebenda 92 (Herodot 4, 9) und 100 Anm. 25 (Dion Chrysostomos *Or.* 5).

<sup>15</sup> z. B. Anderson 2041 oder Alinari 6228, zuletzt wieder bei Kleiner, 105. BWPr reproduziert.

eine aufrechte Haltung geben, wodurch die starke Biegung des Halses und der müde Ausdruck des Gesichts nicht zur Geltung kommen. Die jetzt im Thermenmuseum erhältliche Aufnahme 1687a von Chauffourier gibt alles Wesentliche richtig wieder (Abb. 2). Sie deckt sich mit der Ansicht des Hydrakopfes, die die



Abb. 2.

Würzburger Statuette von der linken Seite gesehen bietet. Identisch ist bei beiden das in der Mitte gescheitelte wellige Haar, aus dem sich eine kurze Locke seitlich des rechten Auges löst. Identisch ist das Ansatzstück links vom Kinn, welches, bei der «Medusa» gewöhnlich als Reliefgrund angesprochen<sup>16</sup>, sich bei der Hydra als Beginn einer der Schlangenhäuse herausstellt, auf die der Kopf gebettet ist. Von den übrigen Schlangenhäusen ist beim Ludovisischen Kopf jetzt nichts mehr zu sehen, jedoch hat die einst stattgefunden Ablösung des Kopfes von der nicht zugehörigen Platte grünen Breciamarmors eine moderne Bearbeitung des Hinterkopfes gezeigt, die ich hier nach Helbig kurz zitiere: «An dem rückwärtigen Teil des Hinterkopfes ist eine andere Behandlung der Haare kenntlich als an den vorderen Teilen; außerdem fehlt dort jegliche Spur von Verwitterung. Augenscheinlich hat der moderne Restaurator einen an jener Stelle ansetzenden Gegenstand abgemeißelt und in die abgemeißelte Stelle Haare eingearbeitet.<sup>17</sup>» Dürfen wir demnach annehmen, daß die Ansatzstellen der Schlangen am Kopf abgearbeitet wurden, so gibt es daneben noch etwas, das eine Zugehörigkeit des Ludovisischen

<sup>16</sup> Zuletzt wieder Lippold, *Griechische Plastik* (Hdb. d. Arch. III, 1) 263, wohl nach W. Helbig, *Führer* II<sup>3</sup> Nr. 1301.

<sup>17</sup> Die Mentalität eines Renaissancebildhauers, der den schönen Kopf mit rundem «Reliefgrund» (die Schulter des H.) und ihm gewiß unerklärlichen wurstähnlichen Fragmenten am Haar in seiner Werkstatt zur Überholung vornahm, erforderte m. E. geradezu diese Bearbeitung.

Kopfes zu einer menschlichen Gestalt ausschließt. Das ist die Bildung des Halses. Ein gewaltiger Muskel, der in der Anlage dem vom Brustbein zum Schädelknochen hinter dem Ohr ziehenden Halsmuskel (*Sternocleidomastoideus*) entsprechen müßte, zieht jedoch mit ungewöhnlich starker Wölbung zu nahe am Kinn vorbei, so jede Kehlkopfandeutung verdeckend. Ein Blick auf den gleich unter dem Kopf beginnenden Schlangenleib der Hydra macht diese Bildung verständlich. Bei der Aufnahme des Kopfes, welche allein die richtige Ansicht wiedergibt (Abb. 2), ist die rechte Außenkontur des Halses so hoch gewölbt, daß man geradezu an einen gebrochenen Hals denken müßte. Eine derartig expressionistische Darstellung einer Sterbenden ist mir aus der Antike nicht bekannt.

Analysieren wir den Gesichtsausdruck des Ludovisischen Kopfes, der wohl infolge der falschen photographischen Wiedergabe<sup>18</sup> oft abwegig beschrieben wurde. Wir müssen uns die klassisch ergänzte Nase unbedingt wegdenken. Die niedrige Stirn, das kräftige Kinn, dazu der weiche, halbgeöffnete, fast kindlich süße Mund mit dem im erschöpften Zustand noch trotzig schmollenden Zug, das alles ist der Ausdruck einer kreatürlichen Unschuld, die der Hydra eher ansteht als z. B. einer Medusa oder Eriny<sup>19</sup>. Würde wohl der Grieche hellenistischer Zeit eine Vertreterin des harten Amazonengeschlechts, das im Kampfe bis zum letzten unerbittlich war, oder eine Keltin, immerhin doch Barbarin, so rührend unschuldig darstellen<sup>20</sup>?

Rückblickend auf die historische Kette der Deutungen stelle ich fest, daß die Brunnsche Erklärung des Ludovisischen Kopfes als Medusa, einer wissenschaftlich unbelasteteren, aber mit heißerer Liebe zur Antike begnadeten Zeit entsprungen, der vorgeschlagenen noch am meisten verwandt war. Das Wissen vom Gestaltwandel naiv-archaischer zähnefletschender Häßlichkeit zur kalten Schönheit einer Medusa Rondanini mag den Anstoß zu Brunns Deutung gegeben haben, wir müssen eine ähnliche, im einzelnen noch nicht belegte Wandlung im Typus der Hydra annehmen.

Das Vorbild der Würzburger Statuette wird also eine überlebensgroße Heraklesstatue gewesen sein<sup>21</sup>, deren Material vermutlich Marmor war, weil in diesem Material der geforderte psychische Kontrast am besten gestaltet werden konnte<sup>22</sup>. Das Werk atmet denselben Geist wie die Gruppe des Menelaos mit der Leiche des Patroklos.

<sup>18</sup> Helbig a. a. O.: «Das Antlitz zeigt einen ebenso ernsten wie strengen Ausdruck ...»

<sup>19</sup> Eriny: Helbig, Rend. Acc. Linc. 4, S. VI 2 (1890) 348ff.

<sup>20</sup> Amazone: Ferri, Boll. d'Arte 1931, 106ff.; Keltin: Buschor nach Kleiner, 105. BWPr 3/4.

<sup>21</sup> Es gibt mehrfache Beispiele für Wiederholung überlebensgroßer Plastik in Statuettenform.

<sup>22</sup> Der absolute Gegensatz dazu ist die bei Pausanias X 18, 6 erwähnte ehrne Kampfgruppe des Herakles und der Hydra von Tisagoras, der als technischem Kunststück große Bewunderung gezollt wurde.

Da mir keine Fachbibliothek mehr erreichbar ist, bin ich Herrn Prof. Möbius, Herrn Prof. Herbig, Frau Dr. Ettlinger (Zürich) und Herrn Hommel (Heidelberg) für Literaturzitate und -exzerpte sehr zu Dank verpflichtet.

# Die Geburt der kaiserlichen Bildsymbolik

## Kleine Beiträge zu ihrer Entstehungsgeschichte

Von A. Alföldi, Bern

### 2. Der neue Romulus

Die Darstellungen der träumenden Rhea, die wir zuletzt behandelt haben<sup>1</sup>, haben den Nachweis dafür geliefert, daß die Erwartung eines Retters aus den Schrecken der Bürgerkriege im 1. Jahrhundert v. Chr. in Rom ganz geläufig in das Wunschbild der Rückkehr des ersten Königs gekleidet worden ist. Nun möchten wir darlegen, daß zur gleichen Zeit immer wieder auch das Bild des Stadtgründers in diesem Sinne allegorisch dargestellt worden ist, was der Forschung bisher entging. Zwar ist die Fülle dieser Romulusbildnisse auf Statuen und Reliefs wie auf gemalten Propagandabildern gänzlich verloren gegangen; dafür bietet uns jedoch die Kleinkunst einen zwar mageren, aber doch gleichzeitigen und vollwertigen Ersatz. Besonders wichtig sind dabei bisher verkannte Münzbilder, deren historische Auswertung jedoch nur dann möglich wird, wenn wir die genaue Zeitfolge ihrer jährlichen Emissionen festlegen. Diese Aufgabe hoffe ich – im Anschluß an die Vorarbeiten von A. Alföldi jun. – in einem Buche betitelt *Bildpropaganda um Pompeius*, in der Hauptsache bewältigt zu haben. Den Grund zu einer solchen auf die Wiederherstellung von archäologisch-kunsthistorischen Entwicklungsreihen gegründeten und ferner durch die fundstatistischen und historischen Daten gestützten Rekonstruktion hat vor 100 Jahren John Francis William Count de Salis<sup>2</sup> zum ersten Male versucht. Seine großzügige Klassifizierung bildet die Grundlage auch für den Katalog der republikanischen Münzprägung des British Museum<sup>3</sup>. Die Erinnerung an die glänzende Leistung dieses reichbegabten Mannes wachzurufen, ist hier auch darum angebracht, weil unsere Ausführungen einem anderen hochverdienten Forscher aus demselben Geschlecht, Arnold von Salis, gewidmet sind.

### Das Sinnbild des neuen Romulus in der Kleinkunst

Der Kopf des jungen Heros (Taf. I 1–3) auf den Denaren des Q. Cassius<sup>4</sup>, die ungefähr 57 v. Chr. geprägt worden sind<sup>5</sup>, wurde – zwar mit einem Fragezeichen

<sup>1</sup> Vgl. Mus. Helv. 7 (1950) 1–13 (*Der Traum der Rea*).

<sup>2</sup> Vgl. Numismatic Chronicle 1872, Proceedings 10f.

<sup>3</sup> H. A. Grueber, *Coinsof the Roman Republic in the British Museum* (1910) 3 Bde (unten als Grueber, BMC zitiert).

<sup>4</sup> Th. Mommsen, *Geschichte des römischen Münzwesens* (1860) 635, Nr. 278. E. Babelon, *Description historique des monnaies de la république romaine* 1 (1885) 330, Nr. 7 (weiter nur mit dem Verfassernamen angeführt). Grueber, BMC 1, 481, Nr. 3868ff.

<sup>5</sup> Die Zeitansätze der Denare, die zwischen 65 und 49 v. Chr. geprägt worden sind, stammen aus meiner oben genannten Abhandlung, wo auch stets die jeweilige Begründung für sie zu finden ist.



Tafel I.

– als Bonus Eventus bezeichnet; mit dieser ohne jede stichhaltige Begründung vorgebrachten Zuweisung müssen wir uns nicht weiter befassen. Auch eine andere Annahme, wonach es sich hier um den makedonischen König Perseus handeln soll, ist nicht ernstlich fundiert. Es kommt zwar auf den makedonischen Münzen ein ähnlich frisierter Idealkopf vor, der aber nicht den König darstellt; die Haar-



Abb. 1. Kalenderbild des Filocalus (354 n. Chr.).

tracht des heroisierten Helden mit den flatternden Haaren ist seit Alexander so weit verbreitet, daß sie überhaupt keine Identifizierung zuläßt. Jedenfalls ist es dabei richtig, daß hier ein König gemeint ist, was das Szepter – in derselben Form wie man es mit Globus und Steuerruder als Sinnbild der römischen Weltherrschaft auf Denarprägungen des Cn. Cornelius Lentulus<sup>6</sup> findet – unwiderleglich erweist. Auch liegt es auf der Hand, daß man in Mangel eines jeden Hinweises auf einen fremden Herrscher an einen römischen Urkönig denken muß. Und von den sieben römischen Königen kommt hier nur der jugendliche König seiner Hirten – der *Romulus pulcher* des Ennius<sup>7</sup> in Betracht. Noch im Jahre 354 n. Chr. scheint mir

<sup>6</sup> Grueber Taf. 100, 12–13.

<sup>7</sup> Ennius, *Ann.* I, frg. 47b, v. 80 Vahlen.

das Monatsbild März im Kalender des Filocalus (Abb. 1)<sup>8</sup> mit der Unterschrift *condita Mavortis magno sub nomine Roma* und der Randglosse *cinctum pelle lupae promptum est cognoscere mensem ... Mars olli nomen Mars dedit exuvias ...*, in dem mit einer Wolfsfellschürze umgürteten jungen Hirten mit struppigen Haaren unseren Romulustypus bewahrt zu haben – wenn auch in einer idyllischen Um-



Abb. 2. Ausschnitt aus einem Wandbild in Pompeii.

gebung. Aber für die Haartracht haben wir viel ältere Nachweise auf gesicherten Romulusdarstellungen.

Der junge Romulus nämlich mit einem Trophäum auf der Schulter<sup>9</sup> (Abb. 2) hat den gleichen üppigen Haarkranz wie der Kopf der Denare des Q. Cassius, nur ist er mit dem Lorbeerkrantz des Triumphators wie der Romulus-Quirinus der Memmiusdenare des Jahres 63 v. Chr. (Taf. I 7) geschmückt. Auch auf dem Relief der Ara Pacis, das den Giebel des Mars-Ultor-Tempels wiedergibt, ist Ro-

<sup>8</sup> J. Strzygowski, *Die Calenderbilder des Chronographen vom 354* (Jahrb., Erg.heft 1 [1888]), Taf. 20. – Eine neue Behandlung ist durch H. Stern, Paris, in Bälde zu erwarten.

<sup>9</sup> Plut. *Rom.* 16, 5 und 8 (I 1, 60 f. Ziegler). – Sein Wandbild aus Pompeii: *Not. d. scavi* (1933) 144f. = Abb. 2. V. Duhn, *Pompeji*<sup>3</sup> 65. G. E. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana* (1929) T. 194 u. sonst. Vgl. E. Petersen, *Ara Pacis Augustae* (Sonderschr. d. Österr. Arch. Inst. 2 [1902]) 63. A. Rosenberg, RE 1 A, 1103. J. Gagé, *Mélanges d'Archéol. et d'Hist.* 47 (1930) 140ff. 175. – Die Romulusbilder mit Helm (vgl. Verg., *Aen.* 6, 779f.: *viden ut geminae stant vertice cristae | et pater ipse suo superum iam signat honore?*) sind von den Marsbildnissen sehr schwer zu scheiden. Vielleicht ist der tropaiontragende Feldherr in seiner Quadriga auf den in den ersten Jahren des 1. Jhd. v. Chr. geprägten Denaren des L. Postumius Albinus (Grueber, BMC 1, 171 und Taf. 29, 13) mit dem Stadtgründer zu identifizieren, von welchem es bei Plut. *Rom.* 24, 5 (I 1, 73 f. Ziegler) heißt, daß er auf die in Cameria erbeutete Quadriga aus Erz seine eigene Statue setzen ließ, mit der ihn bekränzenden Siegesgöttin.

mulus als ein Hirtenjunge dargestellt<sup>10</sup>. Eine wesentliche Bestätigung dafür bietet die Rückseite der Cassiusdenare (Taf. I 1-3), denn Jupiters Adler auf dem Blitzbündel mit der Kanne und dem Krummstab des Augurs erhält erst in Verbindung mit dem Romuluskopf seinen Sinn: Zweifellos ist damit das von dem höchsten Gott gesandte *augurium maximum* der Stadtgründung des Romulus gemeint,

*en huius, nate, auspiciis illa incluta Roma  
imperium terris, animos aequabit Olympo,*

wie es in der Anchisesweissagung der *Aeneis* (6, 781f.) heißt. Und wie eng die Begriffsprägung des neuen Romulus mit dem Auguralrecht zusammenhängt, werden wir in einem nächsten Beitrag erörtern. Auch darauf müssen wir noch unten zurückkommen, wie dieses Romulusbild mit der politischen Aktualität jener Tage zusammenhing. Doch wollen wir vorerst noch die weiteren Beispiele dieser Romuluspropaganda ins Auge fassen.

Derselbe Romuluskopf mit der alexanderhaften Frisur wie auf den Prägungen des Q. Cassius kommt schon einige Jahre früher auf den Denaren des *triumvir monetalis*<sup>11</sup> M. Plaetorius Cestianus aus dem Jahre 62 v. Chr. vor (Taf. II 1-4)<sup>12</sup>. Der Merkurstab der Rückseite war damals ein gemeinverständliches Zeichen für die Ankündigung der Wiederkehr der märchenhaften goldenen Zeit; die Koppelung dieses Symbols mit dem Romuluskopf besagt daher, daß die Ankunft der neuen Glückszeit mit dem Auftreten eines romulusgleichen Staatsführers anhebt.

Weiter ergänzt wird dies durch einen zweiten Typus desselben Prägebeamten, wo mit dem Caduceus statt Romulus der Kopf einer reizvollen jungen Frau verbunden ist (Taf. II 5-7)<sup>13</sup>, die schon wegen ihrer Jugend nicht Ceres sein kann, wie Grueber es annahm; Flora wäre wegen des Blumenschmuckes ihrer Haare annehmbarer, aber der organische Zusammenhang, in welchem diese Büste durch die gemeinsame Rückseite mit Romulus stehen muß<sup>14</sup>, und die Beziehung auf die neue Glückszeit des wiederkehrenden Romulus erfordern eine andere, sinnvollere Zuweisung. Zuerst habe ich an die jugendliche Mutter des Stadtgründers gedacht: Die vielen Haarflechten über der Stirne eines nicht ganz regelmäßig anmutenden Exemplars (Abb. 3, 1 in Paris) erinnerten mich an die Vestalinnenfrisur<sup>15</sup>, wie das Haartuch der Frau an das *suffibulum* der Vestalinnen<sup>16</sup>, zu denen sowohl die

<sup>10</sup> P. Hartwig, Röm. Mitt. 19 (1904) 28f. E. Petersen, ebd. 158.

<sup>11</sup> Daß die Denare, die derselbe Mann als *aedilis curulis* ausgab, erst 55 entstanden sind, werde ich in der genannten Abhandlung über *Bildpropaganda um Pompeius* erweisen.

<sup>12</sup> E. Babelon 2 (1886) 313, Nr. 5. Grueber, BMC 1, 438, Nr. 3554ff. Der Jünglingskopf wurde auch hier – vermutungsweise – als Bonus Eventus bezeichnet.

<sup>13</sup> Babelon 2, 313 Nr. 6 Grueber, BMC, 1, 437 Nr. 3543ff.

<sup>14</sup> Daß in dieser Epoche die sinnvolle Koppelung zweier Münztypen ein stehender Gebrauch gewesen, habe ich in einem Aufsatz in den Schweizer Münzblättern 1951, 1ff. unter dem Titel *Komplementäre Typenpaare in der Denarprägung des 1. Jh. v. Chr.* dargelegt.

<sup>15</sup> Vgl. bei Daremberg-Saglio, Dict. d. Ant. III 1, 515 Abb. 4057; 5, 759 Abb. 7417. Das Medaillon der Bellicia Modesta ebd. I 2, 897 Abb. 1144, das ich im Cabinet des Médailles der Bibliothèque Nationale in Paris vergebens suchte, scheint mir eine Mystifikation zu sein.

<sup>16</sup> Ebd. 5, 759.

Die Geburt der kaiserlichen Bildsymbolik



Tafel II.

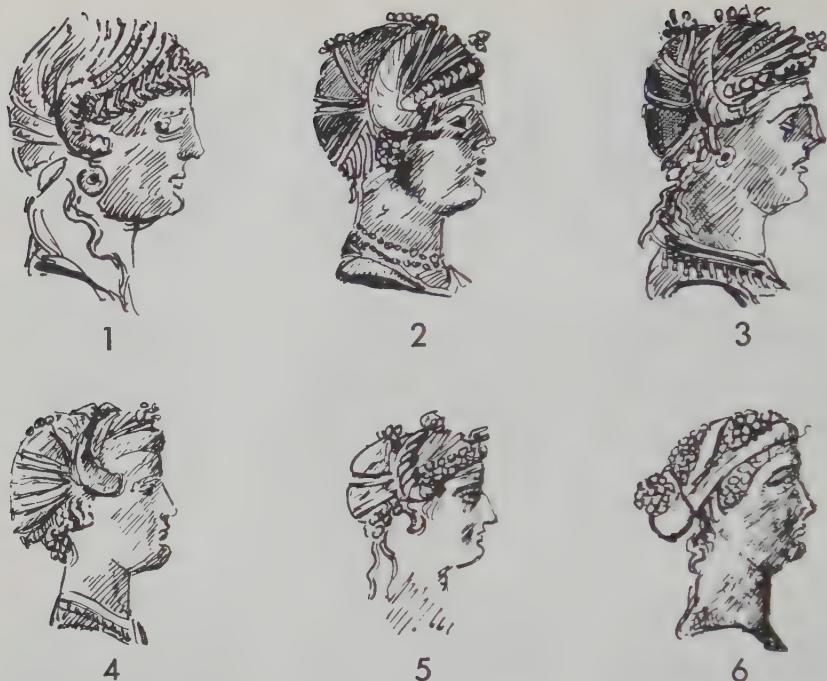


Abb. 3. Sibyllenköpfe auf Denaren des M. Plaetorius Cestianus (1—5) und des T. Carisius (6). (1: Paris, Cab. d. Méd. — 2: Slg. W. Niggeler, Baden. — 3: Slg. Dr. L. Naegeli, Zürich. — 4. und 5: Bundessammlung von Münzen und Medaillen, Wien. — 6: British Museum.)

Fackel<sup>17</sup> wie die Kanne<sup>18</sup> passen könnten. Doch spricht die reiche Ausschmückung mit Blumen, die nicht nur am Scheitel sichtbar ist (Abb. 3, 2—5), sondern oft sowohl am Hinterkopf (Abb. 3, 4) wie auch über der Stirne (Abb. 3, 5) hervortritt, entscheidend dagegen, besonders wenn es sich hier um Mohnköpfe handelt, wie Grueber es meint. Da nun der Kopf der aphrodisischen Sibylle auf einem Denar des T. Carisius<sup>19</sup> (Abb. 3, 6) ebenso mit Kugelchen bedeckt ist, die nur Blumen oder Mohnköpfe sein können, glaube ich im Frauenkopf des Plaetorius-Denars dieselbe Sibylle erkennen zu müssen. Zwar fehlt bei der Sibylle des Carisius die vom Ohr zum Scheitel gezogene Haarflechte, die auf den Denaren des Hosidius Geta und anderer die jungfräuliche Göttin Diana kennzeichnet, doch könnte diese Haartracht auch für die jungfräuliche Seherin<sup>20</sup> stimmen; das Haartuch ist bei beiden ähnlich. Wenn diese Annahme sich bestätigt, ist damit auch die Begründung der Rückkehr der alten Glückszeit gegeben, die Prophezeiung der Sibylle.

<sup>17</sup> H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum* 1 (1923) Taf. 51, 22. Mommsen, *Staatsr.* 2<sup>3</sup>, 423f., Röm. Mitt. 49 (1934) 116 usw.

<sup>18</sup> Vgl. Mus. Helv. 7 (1950) 1ff.

<sup>19</sup> Babelon 1, 316, Nr. 10. Grueber, BMC 1, 529, 4060ff. Gute Abb. ebd. Taf. 52, 3. Sammlung E. J. Haeberlin (Aukt.-Kat. A. Cahn/A. Hess, 1933) Nr. 2780 usw.

<sup>20</sup> Vgl. zu diesem jugendlichen Sibyllatypus noch C. Robert, *Hermes* 22 (1887) 454ff. A. Sogliano, *Giornale degli Scavi di Pompei* n.s. 2 (1870—1873) 433.

Ein Jüngling mit derselben Haartracht wie die der Münzbildnisse von Romulus auf den besprochenen Prägungen erscheint auf einem geschnittenen Stein der Sammlung Cades<sup>21</sup> (Taf. III 3) in einen Wolfsrachenhelm gekleidet. Dies kann nur Romulus sein, den Properz IV 10, 17f. folgenderweise beschreibt:

*Urbis virtutisque parens sic vincere suevit,  
qui tulit a parco frigida castra lare.  
idem eques et frenis, idem fuit aptus aratris,  
nec galea hirsuta compta lupina iuba,  
picta neque inducto fulgebant arma pyropo:  
praebebant caesi baltea lenta boves.*

Die *galea lupina* war freilich einst nicht ein Zeichen der Einfachheit, der unverdorbenen Sitten, wie der Dichter es meint, sondern ist ursprünglich ein stolzes Wahrzeichen der mythischen Herkunft von der Wölfin gewesen<sup>22</sup>. Ärmere Volkschichten bewahrten diese altertümliche Tracht länger, wie z. B. die *velites* der römischen Armee zur Zeit des Polybios oder die Völker von Latium, deren tatsächliche Tracht die Schilderung des Vergil (*Aeneis* 7, 688 ff.) beeinflußt haben wird:

*... fulvosque lupi de pelle galeros  
tegmen habent capit ...*

Stets ist dabei der Wolfsrachen als Trachtenstück gemeint, so wie auf dem Bild des Dolon am Halse einer Silbervase des Fundes von Berthouville<sup>23</sup> (Taf. III 1), eine Tracht, die das Wolfsvolk der Römer nicht so bizarr wie uns anmutete<sup>24</sup>; ja sogar bei den Chargen der Armee der Kaiserzeit, bei denen das numinöse Element der Urreligion noch haften blieb, wurden die Tierrachenhelme bewahrt: eine ganze Fülle von Darstellungen der Hornbläser und der Standartenträger bezeugt es auf den historischen Reliefs. So ist es nicht überraschend, daß gerade diese Tracht des Urhebers der Stadtgründung eben das kennzeichnendste für Vergil gewesen, der ihn in der *Aeneis* I 275f. so schildert:

<sup>21</sup> Ich kenne das Stück nur nach der Photographie im Album *Impronte gemmarie* des Deutschen Archäologischen Institutes in Rom, wo diese unter «Hera no. 8» eingereiht ist. Vgl. noch Fossing, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos in the Thorvaldsen Museum* (1929) Nr. 1131, Taf. 5.

<sup>22</sup> Vgl. meine Ausführungen über das Doppelkönigtum der Türkvölker (2. Türk. Geschichtskongreß, Istanbul 1937; wird im Bande *Dea Artio* in den *Dissertationes Bernenses* neugestaltet abgedruckt); ferner Fr. Altheim, *A History of Roman Religion* (1938) 66f. u. a. m. – Auf diesen ganzen Fragenkomplex komme ich in einem Buche über theriomorphe Kopftrachten bald zurück; vgl. einstweilen meine Bemerkungen im Jahrb. d. Schweiz. Ges. f. Urgesch. 49–50 (1950) 17ff.

<sup>23</sup> S. Reinach, *Rep. d. reliefs* 1, 72. E. Babelon, *Le trésor d'argenterie de Berthouville* (1916) Taf. 7–8 und S. 86. Ch. Picard, *Comptes-Rendus de l'Acad. des Inscr.* (1948, 95ff.). Es sei mir gestattet, hier für das große Entgegenkommen zu danken, dem ich im Cabinet des Médailles von seiten der Herren J. Babelon und P. Lafaurie und des Fr. G. Fabre begegnete. Herrn Babelon verdanke ich auch die hier publizierte Neuaufnahme.

<sup>24</sup> Vell. II 27, 1 läßt mit dem Samnitenehrer Pontius Telesinus sagen: *eruendam delen-damque urbem, adiciens numquam defuturos raptiores Italicae libertatis lupos nisi silva, in quam refugere solerent, esset excisa.* Der *vitalus* der Italia, der auf seinen Münzprägungen die römische Wölfin zerstampft, läßt dabei fühlen, wie lebhaft noch diese urzeitlichen theriomorphen Begriffsprägungen den damaligen Menschen vor Augen standen.

*Inde lupae fulvo nutricis tegmine laetus  
Romulus excipiet gentem ...*

Die große Schwierigkeit der Ausscheidung der Romulusbildnisse mit Wolfsrachen ist dadurch bedingt, daß das Bildmotiv des Löwenrachens des Hercules ihre Wiedergabe in der Kleinkunst stark beeinflußte und so z. B. auf den republikanischen Münzprägungen oft unmöglich zu sagen ist, was für ein Tier auf dem Haupt einer mythischen Figur gemeint sei. Auf dem Volteiusdenar der sullanischen Zeit (Taf. III 2) könnte z. B. viel eher ein Wolfsfell als ein Löwenfell beabsichtigt sein, wenn die flüchtige Ausführung eine genaue Bestimmung überhaupt zuließe. Demgegenüber scheint mir wenigstens in einem Fall Romulus im Wolfsrachen dargestellt zu sein und nicht Herkules im Löwenfell, wie man es bis jetzt annahm. Das ist die Prägung des Faustus Sulla (Taf. III 4-5) aus dem Jahre 55 v. Chr. Aus technischen Gründen scheint mir die Variante mit dem kindlichen Gesicht (Taf. III 4) die fröhteste zu sein, und dieses kinderhafte Antlitz, das zu Herkules so wenig paßt, sieht nicht zufällig dem jungen Kopf am Ringstein der Sammlung Cades (Taf. III 3) so ähnlich; das Tierfell kann ebensogut dasjenige eines Wolfes als das eines Löwen sein. Das dazugehörige Reversbild des komplementären Typus<sup>25</sup> (Taf. III 6) mit den drei Trophäen ist ein Siegelbild sowohl des Sulla wie des Pompeius gewesen – also des Vaters und des Schwiegervaters des prägenden Triumvir –, der am besten über diese intimen Details Bescheid wußte. Da Sulla nur *imperator iterum* war, werden wohl die *drei* Siegeszeichen bei ihm nur seine Nacheiferung des dreimal triumphierenden Romulus bezeugen, wie ich es anderswo nachzuweisen hoffe<sup>26</sup>. Daß der Augurstab und die Augurkanne neben den drei Trophäen diese Auslegung noch weiter stützen können, werden wir in dem Kapitel über den *lituus Romuli* sehen.

Außer diesen Darstellungen des Urvaters des Römervolkes müssen wir noch Münzbilder besprechen, die auf die Erweiterung der durch Romulus gezogenen sakralrechtlich so wichtigen Grenzfurche der Stadt Bezug nehmen und so den Vollstreckter dieser *ampliatio pomerii* auf die gleiche Linie bringen wie Romulus. Es handelt sich um die Münzen des M. Pupius Piso Frugi Calpurnianus (Taf. IV 1-3)<sup>27</sup> aus dem Jahre 61 v. Chr. Um mit der Rückseite anzufangen, so ist darauf nicht ein Opfermesser mit einer Opferschale zu erkennen, sondern ein Kurzschwert mit einem Rundschild: die beiden Wulste am unteren und oberen Griffende des Schwertes sind ganz deutlich zu erkennen, und für die Schildform haben wir manche Belege in der Denarprägung dieser Epoche<sup>28</sup>. Da wir solche konkaven Rundschilder öfters als spanische Beutestücke abgebildet antreffen, und da auch das Kurzschwert ein *gladius Hispanus* zu sein scheint, werden wohl diese

<sup>25</sup> Siehe darüber meine Ausführungen in: Schweizer Münzblätter 2 (1951) 1ff.

<sup>26</sup> Siehe darüber in meiner Arbeit *Bildpropaganda um Pompeius*.

<sup>27</sup> E. Babelon, a. O. 1, 299, 22-23. Grueber, BMC 1, 446, 3633-3637.

<sup>28</sup> Z. B. Grueber, a. O. Taf. 28, 1 (Man. Acilius Balbus), Taf. 47, 22-24 (C. Coelius Caldus), Taf. 49, 7 (C. Memmius), Taf. 49, 17 (Dec. Postumius Albinus), Taf. 106, 1-2 (Augustus) usw.



1



2



3



4



5



6



Tafel III.



7

Waffen an den spanischen Triumph des M. Pupius Piso (69 v. Chr.), dessen Sohn der Triumvir monetalis gewesen ist, erinnern. Auch der Lorbeerkrantz, der diese Waffen umgibt, erweitert die Beziehung auf einen Kriegserfolg. Aber es handelt sich hier auch um ganz frische Lorbeeren. Der Vater Piso kam nämlich eben vom Osten mit Pompeius zurück, dessen Legat er im mithridatischen Kriege gewesen war. Pompeius, der am 28. und 29. September dieses Jahres seinen glänzenden Triumph hielt, hat die Wahl des Piso zum Konsul des nächsten Jahres mit vollem Einsatz seiner Autorität und seiner Machtmittel durchgesetzt<sup>29</sup>. Daß der junge Piso nicht nur seinen Vater, sondern auch dessen Oberfeldherrn feiert, ergibt sich aus folgender Betrachtung der Vorderseiten seiner Prägungen.

Diese stellen einmal den Oberteil einer Herme, das andere Mal dieselbe in ihrer ganzen Länge dar. Die Flügel am Kopfe des Jünglings wachsen nicht aus seinen Schläfen hervor, wie es bei Merkur üblich ist, sondern sind an einer Binde angebracht wie bei dem bartigen «*Mutinus Titinus*» der Denare des Q. Titius<sup>30</sup>; bei dem apolloartigen Jüngling der Prägungen des L. Iulius Bursio<sup>31</sup>, den E. Babelon vielleicht mit Recht für Veiovis hält und wo auch noch der Dreizack Neptuns dem Kopf beigegeben ist, scheinen die Flügel an dem Lorbeerkrantz befestigt zu sein.

Die Beziehung unserer Herme, die offensichtlich die Eigenschaften mehrerer Gottheiten in sich vereinigt, zu Merkur dürfen wir dennoch nicht aufgeben, besonders da wir bei den Vocontiern einen mit Merkur identifizierten Gott der Grenze, den *Mercurius Finitimus*<sup>32</sup> kennen. Anderseits hat schon G. Wissowa<sup>33</sup> wahrgenommen, daß unser Münzbild einer in der Umgebung von Ravenna gefundenen jugendlichen Mantelherme mit androgynen Geschlechtsmerkmalen, die die Widmung an *Jupiter Terminus* trägt<sup>34</sup>, entspricht. Er hat daraus für die Herme des Piso-Denars keine Folgerung ziehen wollen, da er meinte, daß die Votivinschrift «wohl zufällig» der ravennatischen Steinherme beigegeben worden sei. Wir müssen aber meines Erachtens an der Zusammengehörigkeit der Dedi kationsinschrift mit dem Hermenbild festhalten, ja wegen der Mannweiblichkeit der Herme auch die etruskische Göttin der Grenzziehung *Vegoia*<sup>35</sup> nicht vergessen.

Vielleicht führt sogar ein Faden von der Vegoia zu *Vedioris*, zu jener komplexen Gottheit der Italiker, die auch in Rom fest verwurzelt war<sup>36</sup>. Die komplexe Natur dieser Gottheit offenbart sich am deutlichsten auf den Denaren des Manius

<sup>29</sup> Plut. *Cato min.* 30, 1 (II 1, p. 81 Zieg.). Cass. Dio XXXVII 44, 3. W. Drumann, *Geschichte Roms in seinem Übergange von der republikanischen zur monarchischen Verfassung*, 2. Aufl. herausgeg. v. P. Groebe 2 (1902) 69f.

<sup>30</sup> Grueber, a. O. Taf. 36, 1.

<sup>31</sup> Ebd., Taf. 38, 16ff.

<sup>32</sup> CIL XII 75. G. Wissowa, *Religion und Kult. d. R.* 2 (1912) 137f.

<sup>33</sup> G. Wissowa, in Roschers Lex. 5, 381f.

<sup>34</sup> CIL XI 351, vgl. B. Borghesi, *Oeuvres compl.* 3, 297f. Abgebildet in Annali dell'Istituto 1847, tav. d'agg. S. – Vgl. jetzt A. Brelich, *Die geheime Schutzgottheit von Rom* (1949) 10ff.

<sup>35</sup> G. Wissowa, in Roscher M. L. 6, 172 mit Lit.

<sup>36</sup> Ebd. 174f. J. Liegle, Jahrb. 56 (1941) 94f. Wichtig C. Koch, *Der römische Juppiter* (1937) 47f. 61ff. 65ff. 79ff.



Fonteius<sup>37</sup>: das Gesicht zeigt den Typus des Apollo entsprechend der Gleichsetzung des Vediovis mit diesem Gott; unter dem Kopfe befindet sich der Blitz des Jupiter; auf der Rückseite reitet Amor auf einer Ziege – deren Verbindung mit Vediovis gut bezeugt ist –, über welche die Mützen und Sterne der Dioskuren zu sehen sind; im Abschnitt schließlich liegt ein Thyrsos.

Auch auf dem Piso-Denar muß sich der Stern neben dem Hermenkopf auf die Dioskuren beziehen, so daß auch hier eine ähnliche Kompositgestalt wie Vediovis zu erblicken ist. Wir kennen aber auch Denare des Augustus<sup>38</sup>, die gleich wie bei Pupius Piso einmal den Oberteil der Herme desselben Gottes, dann aber die ganze Herme darstellen (Taf. IV 4–5). Der Blitz, der dem Hermengott beigegeben ist, bezeichnet ihn als Jupiter Terminus, dessen jugendliches Antlitz diesmal die Gesichtszüge des Octavian selbst aufweist. Wie L. Laffranchi erkannt hat<sup>39</sup>, feiern diese Münzen die Zeremonie der Erweiterung der Stadtgrenze durch Octavian.

Die Entsprechung der Herme des Piso-Denars mit der komplexen Natur des Vediovis ist für uns darum wichtig, weil wir damit die Mannigfaltigkeit dieser Kultfigur besser begründen können. Wesentlich für unsere jetzige Problemstellung aber ist es nur, daß es der Jupiter Terminus<sup>40</sup> sein muß:

*Et cantant laudes, Termine sancte, tuas:  
tu populos urbesque et regna ingentia finis  
...  
gentibus est aliis tellus data limite certo:  
Romanae spatium est urbis et orbis idem, –*

könnte man es mit Ovid (*Fast. 2*, 658f. und 683f.) erklären. Daß dabei nicht das gewöhnliche Jahresfest des Terminuskultes gemeint ist, beweisen die Beizeichen, die auch auf den gleichzeitig hergestellten Denartypen des M. Aemilius Lepidus angebracht sind. Dieser Parallelismus beweist einerseits, daß auch Vesta, die oberste Hüterin des römischen Gemeinwesens, und Venus, die Schutzgöttin des Pompeius, in die betreffende Feierlichkeit einbezogen sind. Dabei sind diese Beizeichen nicht einfach konventionelle Serienzeichen, weil sie dem Alexandria-Typus des Lepidus gar nicht beigegeben sind, sondern sich auf die genannten drei Götter beschränken. Und zwar sind es:

1. Beiderseits der Terminusherme: Kranz mit Schleife und doppelhenkeliges Kultgefäß, wie es sonst der Vesta<sup>41</sup> beigegeben ist.

<sup>37</sup> Babelon 2, 509, Nr. 6. Grueber, BMC 1, 322 und Taf. 38, 11ff. Gute Abbildungen noch z. B. im Katal. Haeberlin Nr. 1641ff.

<sup>38</sup> Unsere Abbildungen nach den Exemplaren des Wiener Münzkabinetts. Vgl. Grueber 2, 14 u. Anm. H. Mattingly, BMC 1 (1923) 102, Nr. 628ff., 104, Nr. 637, vgl. 638.

<sup>39</sup> L. Laffranchi, *Bulletino della comm. arch. communale* 1919, 16ff.

<sup>40</sup> W. W. Fowler, *Roman Festivals*<sup>3</sup> (1908) 326. E. Marbach, RE 5 A, 781ff. (Lit.). C. Koch, a. O. 46. – Als einen *Vediovis-Terminus* faßt J. Liegle, *Jahrb.* 56 (1941) 94f. die Augustus-Herme der besprochenen Denare auf.

<sup>41</sup> So auf den Denaren des Cassius Longinus, abgebildet z. B. bei Grueber, a. O. Taf. 49, 6 und Katal. Haeberlin 2412. – Dieser Denar ist durch Mommsen und Grueber fälschlich in die Jahre kurz vor dem Ausbruch des Krieges zwischen Pompeius und Caesar verlegt

2. Beiderseits des Venuskopes: a) dieselben Attribute; b) Kranz und Schöpfkelle; c) Palmzweig.

3. Beiderseits des Vestakopfes: Kranz mit Schleife und Schöpfkelle.

Kultgefäß und Schöpfkelle weisen auf eine gemeinsame Festlichkeit der drei Gottheiten, Triumphalkranz und Palme weisen auf eine Siegesfeier: dies definiert klar das Ereignis. Schon im Jahre 63 beschloß der Senat, für die Siege des Pompeius im Orient ein zehntägiges Dankfest und im Jahre 62 wieder eine 12tägige *Supplicatio*; dann fand Ende September 61 sein zweitägiges Triumphalfest statt<sup>42</sup>. Wir wissen auch, daß dabei die Gebietserweiterungen sehr stark betont worden sind<sup>43</sup>: so ist die Rolle des Jupiter Terminus wohl verständlich.

### *Die Ehrung von führenden Staatsmännern mit dem Prädikat eines neuen Romulus*

Die wenigen Angaben, die wir bisher bereitstellen konnten, bedeuten eine wesentliche Vermehrung der Beweise dafür, daß man die Verdienste der führenden Persönlichkeiten der ausgehenden Republik durch ihre Lobpreisung als neue Staatsgründer belobte und belohnte. So scheint es mir angebracht, die oft zusammengestellten<sup>44</sup> literarischen Belege mit unserer neuen Evidenz dafür zu vereinigen und sie so vorzulegen.

Der Begriff des Neugründers des Römerstaates hat wie auch die mythenumrankte Gestalt des von der Wölfin ernährten göttlichen Urkönigs altindogermanische Voraussetzungen<sup>45</sup>. Unleugbar sind aber dabei auch die Einwirkungen der Konzeption des kultisch verehrten griechischen Staatsgründers. Die griechische Wirkung ist in Rom nicht etwas Einmaliges und von der einheimischen Grundlage sich stets klar Abhebendes gewesen: Es war ein Jahrhunderte dauernder Wellen-

---

worden; er gehört in die sullanische Zeit, wie ich in den Schweiz. Münzblättern zu erweisen hoffe. — 44 erscheint dieses Sakralgefäß neben dem Kopfe Caesars mit dem Lituus (Grueber, Taf. 54, 6).

<sup>42</sup> W. Drumann, a. O. 4<sup>2</sup> (1908) 482.

<sup>43</sup> Appian., *B. c.* II 86, 363; 91, 384. Id., *Mithrid.* 118. 121.

<sup>44</sup> H. Jordan, Röm. Quartalschr. 1902, 343ff. A. v. Domaszewski, *Abhandlungen zur röm. Religion* 1909, 193ff. H. Heinen, Klio 11 (1911) 131. E. Täubler, Klio 12 (1912) 220ff. Ed. Meyer, *Caesars Monarchie und das Prinzipat des Pompeius*<sup>2</sup> (1919) 447. M. Pohlenz, *Hermes* 59 (1924) 157ff. K. Scott, *Transactions and Proceedings of the Amer. Philol. Assoc.* 56 (1925) 82ff. V. Ehrenberg, Klio 19 (1925) 209. G. Hirst, *AJP* 47 (1926) 347ff. J. Gagé, *Mélanges d'archéologie et d'hist.* 47 (1930) 138ff. J. Carcopino, *Sylla ou la monarchie manquée* (1931), 92ff. E. Manni, *Il mondo classico* 4 (1934) 106ff. J. Carcopino, *Points de vue sur l'impérialisme romain* (1934) 134f. J. Gagé, *De César à Auguste* (Extr. de la *Revue Hist.* 177 [1936]) 28ff. 31ff. 39f. 54f. A. v. Premerstein, *Vom Werden u. Wesen des Prinzipates* (Abh. Bayr. Ak. n. F. Heft 15) 1937, 166ff. E. Kornemann, Klio 31 (1938) 81f. U. Wilcken, Abh. Berl. Ak., ph.-h. Kl. 1940, Nr. 1. M. Hammond, *Mem. Amer. Acad. in Rome* 17 (1940) 1ff. D. Norberg, *Uppsala Univ. Årsskrift* 1945, 6, 14f. J. L. Tondriau, *The Review of Religion* (nov. 1948) 3; *Symbolae Osloenses* 27 (1949) 135. H. Wagenvoort, *De misdaad van den broedermoord* (Mededelingen d. k. Nederlandsche Akad. v. Wetenschappen, afd. Letterkunde, n.r., deel 11, No. 9). R. I. Getty, *CPh.* 45 (1950) 1ff. usw.

<sup>45</sup> Vgl. meine Abhandlung *La royauté double des Turcs* (IIe Congrès turc d'histoire, Istanbul 1937), die in meinem Band *Dea Artio* in den *Dissertationes Bernenses* wieder abgedruckt wird. — Weiteres über das altindogermanische Königtum hoffe ich bald in der Meuli-Festschrift (Basel 1951) und in dem Buch *Hippalektryon* zu bringen.

schlag, der Rom aus allen Himmelsgegenden bestürmte und erreichte<sup>46</sup> und im 1. Jahrhundert v. Chr. vielfach schon als etwas Ureigenes empfunden worden ist. Nur die maßlose Übertriebung an solchen Ehrungen wie das Prädikat des neuen Romulus wurde eigentlich als *Graeca adulatio* empfunden; doch gerade eine solche Überbietung alles bisherigen an Lob und Auszeichnung kennzeichnet 46–44 v. Chr. die Umstellung auf die Monarchie selbst bei dem römischen Senate.

In den Augen des Römers war damals das größte, was die menschliche Tugend erreichen konnte, die Rolle des Gründers<sup>47</sup> und neben ihr die des Neugestalters, so wie es die Worte Ciceros am treffendsten darlegen<sup>48</sup>: *Neque enim est ulla res, in qua propius ad deorum numen virtus accedat humana, quam civitatis aut condere novas aut conservare iam conditas.* So mußte der Romulus-Vergleich früh aufgekommen sein und scheint schon in der Verherrlichung der Taten des Scipio Africanus durch Ennius<sup>49</sup> irgendwie ihren literarischen Niederschlag gefunden zu haben<sup>50</sup>. Obgleich für uns die Literatur des 2. Jahrhunderts v. Chr. großenteils verloren ging, müssen wir eine «polygenetische» Entwicklung dieser Begriffsprägung für die damalige Zeit annehmen: Gelegentliche Akklamationen, unverantwortliche Stimmungsausbrüche und keine ausschließliche Verwendung sind dafür charakteristisch, nicht die Exklusivität und das Monopol, wie am Ende der vom einmaligen Lob zum feststehenden Prädikat hinstrebenden Entwicklung im folgenden Saeculum.

Jedenfalls ist die Abgedroschenheit dieser Art von Lobeserhebungen bei Livius nur aus ihrer früheren freien Verwendung erklärlich. Einige Beispiele werden wohl am Platze sein: IV 20, 2–3 *longe maximum triumphi spectaculum fuit Cossus spolia opima regis interfecti gerens. in eum milites carmina incondita aequantes eum cum Romulo canere.* In aede Iovis Feretrii prope Romuli spolia, quae prima opima appellata sola ea tempestate erant, cum sollempni dedicatione dono fixit<sup>51</sup>. V 49, 7 verrät Livius, wie abgeleiert schon diese Art überschwenglichen Lobes ihn dünkt, als er ihre Anwendung auf Camillus als *haud vanis laudibus* bezeichnet. Und trotz aller annalistischen Fiktion muß es ein echter Nachhall dieses Gedankenbildes aus dem griechischen Herrschaftsgebiete Roms sein, wenn VII 30, 19 die capuani-

<sup>46</sup> Darum ist es vergebliche Mühe, wenn z. B. A. v. Premerstein in seinem sehr wichtigen postumem Werk *Vom Werden und Wesen des Prinzipats* (Münch. Ak. Sbb., ph.-hist. Abt., n. F. H. 15) 1937, 168f. den römischen *conditor* von dem griechischen *κτίστης* trennen will.

<sup>47</sup> Weiteres darüber bei J. Geffeken, *Zwei griechische Apologeten* (1907) 86. A. Elter, *Donarem pateras* (Progr. Bonn) 1907, 40, 32ff. A. v. Blumenthal, *Arch. f. Papyrusforsch.* 5 (1913) 317ff. Fr. Pfister, *Der Reliquienkult im Altertum* (RVV 5) 1909–1912, passim, bes. 295ff. W. Weber, Gött. gel. Anz. 1908, 996ff. K. Scott, *AJP* 49 (1928) 137ff. 145ff. L. R. Taylor, *The Divinity of the Roman Emperor* 1931, 65. R. Reitzenstein, Gött. Nachr. ph.-h. Kl. 1917, 487. R. Pöhlmann, *Grundriß d. griech. Gesch.*<sup>5</sup> 308. 329. J. Kaerst, *Geschichte des Hellenismus* 1<sup>2</sup>, 481f. L. R. Farnell, *Greek Hero Cults* 1921, 368ff. M. P. Nilsson, *Geschichte der griech. Religion* 1 (1941) 677ff.; 2 (1950) 142ff. usw.

<sup>48</sup> Cic. *De re publ.* I 7, 12. Herangezogen z. B. durch A. v. Premerstein, a. O. 168f.

<sup>49</sup> Über das Gedicht *Scipio* des Ennius vgl. M. Schanz/C. Hosius, *Gesch. d. röm. Lit.* 1 (1927) 97f.

<sup>50</sup> A. Elter, a. O. J. Gagé, *De César à Auguste* (Extr. *Rev. Hist.* 177 [1936]) 54.

<sup>51</sup> Über Cossus Mommsen, *Röm. Forsch.* 2, 187ff. Die eigenen Zutaten des Livius 20, 5ff. auch interessant.

schen Gesandten im Senat beteuern: wenn sie ihnen Hilfe und Rettung gewähren, *conditorum parentium deorum immortalium numero nobis eritis*<sup>52</sup>.

Neben ephemeren Verwendungen dieser Phraseologie blieb der Name des Neugründers an hervorragenden Gestalten der legendären und tatsächlichen Geschichte Roms haften. Wenn Marius als der *dritte* Gründer Roms gefeiert werden konnte, so versteht es sich, daß Camillus schon vor ihm als *Romulus ac parens patriae conditorque alter urbis* gepriesen bzw. eingeschätzt worden sein mußte<sup>53</sup>. Bei Marius lernen wir dann zum ersten Male die Umstände kennen, die eine solche Ehrung in Wirklichkeit gezeitigt haben, und können damit den damaligen Stand der Entwicklung dieses später monarchisch umgeprägten Ehrenprädikats gut erfassen<sup>54</sup>. In der erlösenden Freude des Cimbernsieges nannte ihn nämlich die Menge den dritten Gründer Roms, weil er eine Gefahr von ihnen abgewendet hatte, die man für nicht geringer hielt als einst die gallische gewesen war. In ihrer Freudenstimmung haben sie in ihren Häusern mit Weib und Kind nicht nur den Göttern, sondern auch dem Marius<sup>55</sup> ein Göttermal und ein Trankopfer dargebracht. Wie der Helfer des Cicero bei seiner Rückkehr aus der Verbannung, Publius Lentulus, für ihn *parens ac deus nostrae vitae* gewesen ist, ehrten die Massen ihren Retter auch kultisch, nicht nur mit kultischen Ehrenbeinamen. Wie die Menge den Marius, so nannten die angesehensten Männer Roms, als sie aus ihrer Verbannung zurückkehrend mit Kränzen geschmückt seinem Triumphwagen folgten, den Sulla, der ihnen Familie und Heimat zurückgab, ihren Retter und Vater<sup>56</sup>. *Conservator* und *Parens* sind aber von dem Begriff des neuen Romulus unzertrennlich, und wir wissen auch, daß Sulla ein Neugründer Roms sein wollte. Nach der Vernichtung seiner Gegner forderte er die Stellung eines «Bevollmächtigten zur Gestaltung des Staatswesens», *dictator rei publicae constituendae*, und er erhielt sie auch<sup>57</sup>; seine Rolle als eines neuen Conditors hat auch die kühne Erneuerung der romulischen Zeremonie des Umpflügens der geheiligten Stadtgrenze in einem erweiterten Rahmen<sup>58</sup> betont. Hemmungslos hat er die Rolle des gott-

<sup>52</sup> Über die charakteristische Verbindung *conditor-parens-deus* sprechen wir im nächsten Beitrag über den *parens patriae*.

<sup>53</sup> Liv. V 49, 7 betont noch mit richtigem Empfinden, daß diese Benennung *inter iocos militaris*, also als unverantwortlicher Freudenausbruch gegeben sein sollte; bei Plutarch *Camill.* 1, 1 (I 1, p. 214 Lindskog) ist schon diese Nuance verloren gegangen: *πτιστης δὲ τῆς Ρώμης ἀναγοραφεῖς δέντερος*, heißt es. Vgl. noch ebd. 30, 2 (S. 251 L.), 31, 2-3 (S. 252). Liv. VII 1, 10. Manil. *Astron.* 1, 784f. Eutrop. I 20, 3. – Zur historischen Beurteilung: Fr. Münzer, RE 7, 330.

<sup>54</sup> Plut. *Mar.* 27, 9 (III 1, S. 270 Ziegler). Vgl. auch Liv. *per. l.* 68: *Marius totius civitatis consensu exceptus ... primores civitatis ... conservatam ab eo rem p. fatebantur*.

<sup>55</sup> Darum kann es sich hier nicht um einen Geniuskult des Marius handeln, wie A. v. Premerstein, a. O. 167 annahm. Weiteres in dem nächsten Beitrag über *parens patriae*.

<sup>56</sup> Plut. *Sulla* 34, 2 (III 2, S. 203 Ziegler).

<sup>57</sup> Vgl. dazu z. B. J. Carcopino, *Sylla ou la monarchie manquée* (1931) passim. H. Last, *Cambr. Anc. Hist.* 9 (1932) 283. Rosenberg, RE 1A, 1097.

<sup>58</sup> Tac. *Ann.* XII 23, 4-5: *et pomerium urbis auxit Caesar (sc. Claudius) more prisco, quo iis qui protulere imperium etiam terminos urbis propagare datur, nec tamen duces Romani, quamquam magnis nationibus subactis, usurpaverant, nisi L. Sulla et divus Augustus.* Gell. XIII 14, 2: *Antiquissimum autem pomerium, quod a Romulo institutum est, Palatini montis radicibus terminabatur.* 4-5: *Propterea quae situm est ... quam ob causam ex septem*

gesandten Retters, dessen Ankunft die Weissagungen verkündeten, für sich in Anspruch genommen<sup>59</sup>, und daß er dies als ein neuer Romulus vollbringen wollte, erweist der Widerhall seiner Ansprüche bei den Gegnern, die ihn als *scaevo iste Romulus* verpönten<sup>60</sup>. Daß auch sein Siegelbild mit drei Trophäen seiner Nacheiferung des Prestiges des Romulus entsprungen ist, möchte ich anderswo erweisen<sup>61</sup>.

Von ihm an spiegeln sich die politischen Leidenschaften am literarischen Romulusbild<sup>62</sup>. Obwohl der zum Tyrannen entartende König wie Romulus bei Plutarch (26, 1ff.) seit Jahrhunderten ein Gemeinplatz der demokratischen Agitation in Griechenland gewesen, ist ihre Verwendung für den geheiligten Archegeten des römischen Staatslebens ebenso kein Zufall, wie auch das optimistisch ausgemalte Bild des Urkönigs in *De re publica* des Cicero nicht ohne Rücksicht auf die Romulusrolle des Pompeius entworfen worden ist, oder wie die Ausmalung der Tugenden des Romulus bei Dionysios von Halikarnass nur durch ihre Adaptierung an das politische Programm Caesars zu verstehen ist<sup>63</sup>. Die Schmähung der politischen Führer als verkommener Romulusnachahmer dauert fort, und das eingeschwärzte Romulusbild gibt den Drohungen und Anschlägen gegen ihr Leben eine besondere Kraft, wie wir sogleich sehen werden.

Im Jahre 67 v. Chr., in dem erbitterten Kampf der Oligarchie gegen die Lex Gabinia, die Pompeius eine unerhörte Machtfülle verleihen sollte, schrie der eine Konsul den Pompeius an, wenn er dem Romulus nacheifere, werde er auch dessen Todesart nicht entgehen, also – meinte er – werde er von den Senatoren zerrissen werden<sup>64</sup>. Fünf Jahre später, als Pompeius in vollem Glanze seiner großartigen Siege vom Osten herannahte, erschien das Bild des Romulus auf den Denarprägungen des M. Plaetorius Cestianus mit dem Caduceus, dem Symbol einer neuen Glückszeit, und mit ihm die Sibylle, von der die Ankündigung jener goldenen Zeit stammten sollte. Die Anspielung an die kommende Volksbeglückung des Pompeius ist unmißverständlich. Wie wenig dieser Erbe der Ambitionen Sullas sich gescheut hat, die Rolle des durch Prophezeiungen verkündeten Retters zu

*urbis montibus, cum ceteri sex intra pomerium sint. Aventinus solum ... extra pomerium sit, neque id Servius Tullius rex neque Sulla, qui proferundi imperii titulum quaequivit, neque postea diuus Iulius, cum pomerium proferret, intra effatos urbi fines incluserint. Huius rei Messala aliquot causas videri scripsit, etc.* Cass. Dio XLIII 50, 1: τό τε πωρίου ἐπὶ πλεῖον ἐπείγησε καὶ ἐν μὲν τούτοις ὅλοις τέ τισιν ὅμοια τῷ Σύλλᾳ πρᾶξαι ἔδοξεν. (nl. Caesar). Vgl. Sam. Wide, *Pomerium* (Progr. Uppsala, 1911). O. Karlowa in: Festgabe z. Feier des 70. Geburtstages des Großherzogs v. Baden (1896). M. Besnier in Daremberg-Saglio, Dict. d. Ant. 4, 543ff. Mommsen, *Staatsr.* 3, 1299 (Index s. v. *pomerium*). G. May, Rev. Hist. de Droit 1944, 101ff.

<sup>59</sup> Plut. *Sulla* 6, 13 (III 2, S. 154 Ziegler); vgl. Iul. *Obsequens* 54. Oros VI 18, 5.

<sup>60</sup> Sall. *Hist.* fr. 55, 5 (S. 24 Maur.).

<sup>61</sup> Vgl. vorläufig Schweizer Münzblätter 1951, 1ff.

<sup>62</sup> Rosenberg, RE 1 A, 1097. H. Wagenvoort, *De misdaad van den broedermoord* (1948).

<sup>63</sup> H. Pohlens, *Hermes* 59 (1924) 157ff. Neuerdings will A. v. Premerstein, a. O. 9f. (und mit ihm E. Kornemann, *Klio* 31 [1938] 81ff.) nicht caesarische, sondern frühaugusteische Reflexe darin erblicken. So schwer auch die Unterscheidung der beiden Programme in einer solchen Verkleidung bleiben muß, kann die Tatsache der Adaptierung des Romulusbildes an die aktuelle Politik als gesichert betrachtet werden.

<sup>64</sup> Plut. *Pomp.* 25, 9 (III 2, 308 Ziegler). Vgl. M. Gelzer, *Pompeius* 1949, 77.

spielen, kann ein Vorfall im Leben seines Vorbildes nahelegen. Als im Bundesgenossenkrieg bei Aesernia aus einem Schlunde Flammen hervorbrachen und ein Wahrsager dies so deutete, daß ein tapferer Mann von hervorragend schöner Gestalt ans Ruder kommen und den gegenwärtigen Wirren ein Ende bereiten werde, sagte Sulla unverfroren, dieser schöne und hochverdiente Mann sei er selbst<sup>65</sup>. Zwanzig Jahre nach der Prägung der Plaetorius-Denare hat man schon die Caduceus-Rückseite mit den Bildnissen des Octavian und Antonius gekoppelt, um wieder einmal eine angebliche *aetas aurea* auszuposaunen<sup>66</sup>: Im Jahre 62 war es noch nicht so weit, statt der direkten Nennung des Volksretters mußte seine Verherrlichung noch in die Romulusallegorie gehüllt werden.

Die Darstellung des Jupiter Terminus in Verbindung mit den Attributen der Dankfeste für den Sieg des Pompeius von 61 ist wieder eine Huldigung an den neuen Romulus. Obwohl der seine Machtgelüste stets hinter einem Schein der Verfassungsmäßigkeit verbergende Pompeius nicht wagte, sich mit der *ampliatio pomerii* nach Sullas Beispiel offiziell betrauen zu lassen, schlägt eine solche Verherrlichung seiner Grenzerweiterungen schon in die gleiche Kerbe.

Auch im Jahre 57, als das Bild des jungen Romulus auf den Münzen des Q. Cassius wieder auftauchte, war Pompeius noch unbestritten der mächtigste Volksführer in Rom. Cassius, der drei Jahre später sein Quästor wurde, hatte guten Grund, ihm so zu schmeicheln, und er wußte sicher, daß es ihm lieb war. Ganz besonders interessant ist dabei die Anspielung auf das *Augurium maximum* der Stadtgründung, auf welches wir gesondert eingehen werden. – Im Jahre 55 läßt Faustus Sulla durch seine oben besprochenen Münzbilder verlautbaren, daß sein Schwiegervater in die Fußstapfen des Archegeten der römischen Geschichte trete, wie sein Vater ein Neugestalter des Römerstaates gewesen sei.

Bei der Niederwerfung der Verschwörung des Catilina im Jahre 63 wurde auch Cicero als *parens patriae* und Retter des Vaterlandes gepriesen, was Pompeius nicht ganz geheuer war, und Sallust<sup>67</sup> schmähte ihn bekanntlich als den «Romulus aus Arpinum», der sich wähnte, alle Paulli, Fabier und Scipionen übertroffen zu haben. Der eitle Redner wollte in der Tat in allem Ernst erweisen, daß er den Romulus sogar überflügelte, und die wohlbekannten Ausführungen am Anfang des 3. Buches der Catilinarien gewinnen ein neues Leben, wenn man sie, diese Zusammenhänge sich vergegenwärtigend, liest. III 1, 2: *Et si non minus nobis iucundi atque inlustres sunt ii dies, quibus conservamur, quam illi, quibus nascimur, quod salutis certa laetitia est, nascendi incerta condicio, et quod sine sensu nascimur, cum voluptate servamur: profecto, quoniam illum, qui hanc urbem condidit, ad deos immortales benivolentia famaque sustulimus, esse apud vos posterosque vestros in honore debebit is, qui eandem hanc urbem conditam amplificatamque servavit. Nam toti urbi, templis, delubris, tectis ac moenibus subiectos prope iam ignis circumdatos-*

<sup>65</sup> Plut. *Sulla* 6, 11–13 (III 2, 154sq. Ziegler). L. Euing, *Die Sage von Tanaquil* (1933) 27ff.

<sup>66</sup> Grueber, BMC Taf. 105, 1–2. Kat. Haeberlin, Taf. 23, Nr. 3010–3012.

<sup>67</sup> Sallust. *Inv. in Cic.* 4, 7 = Quintil. IX 3, 89. M. Schanz/C. Hosius, *Gesch. d. röm. Lit.* 1 (1927) 370ff. u. a. m.

*que restinximus, idemque gladios in rem publicam destrictos rettudimus mucronesque eorum a iugulis vestris deiecimus.* Und schon vorher verkündet er seine vermeintliche Retterschaft in nicht zu überbietenden Ausdrücken III 1, 1: *Rem publicam, Quirites, vitamque omnium vestrum, bona, fortunas, coniuges liberosque vestros atque hoc domicilium clarissimi imperii, fortunatissimam pulcherrimamque urbem hodierno die deorum immortalium summo erga vos amore, laboribus, consiliis, periculis meis e flamma atque ferro ac paene ex faucibus fati ereptam et vobis conservatam ac restitutam videtis.* Nicht dieses Zwischenspiel, welches zeigt, daß damals diese Rolle noch eventuell auch von Aktoren zweiten Ranges gespielt werden durfte, sondern ihre Anwendung auf die mächtigste Person im Staate, auf Pompeius, bot die Voraussetzung für ihre weitere Reduktion und Monopolisierung unter Caesar, die sullanische Linie weiterziehend. Die Tatsachen, die dies illustrieren und die zumeist schon herangezogen worden sind<sup>68</sup>, sind folgende:

Die politischen Gegner Caesars haben auch seine Romulusnachahmung angegriffen. In arger Verleumdung redet ihn Catullus als *cinaede Romule* an<sup>69</sup>: Gegen Mitte der Fünfzigerjahre, als Pompeius noch auf der Höhe seiner Macht war, konnte diese Zumutung für Caesar doppelt unangenehm sein. Die handgreiflichen Beweise seiner eigenen Bestrebung, dem Romulus angeglichen zu werden, stammen aus der letzten Phase seines Lebens und hängen mit der plötzlichen monarchischen Zuspitzung der Stellung Caesars im Staate<sup>70</sup> zusammen. Der Wille zum Herrschen war bei ihm natürlich ebenso ausgeprägt wie bei Pompeius und wie bei so manchen anderen vornehmen Römern jener Tage. Aber die aktuelle Formprägung seiner Regentenstellung war meines Erachtens durch die stets wachsende Lawine der überschwenglichen Ehrungen und Vollmachten gezeitigt, mit welchen der Senat – getrieben durch Furcht, Strebetum und Verstellung – ihn bestürmte: *ruere in servitium patres.* Caesar hat aus dieser Entwicklung die klare Summe gezogen, als er statt der unaufhörlichen Huldigungen seine überragende Position durch eine dauerhafte Einrichtung festigen wollte. Napoleon I.<sup>71</sup> hat leidenschaftlich bestritten, daß Caesar die Absicht gehabt hätte, ein Königtum zu errichten: «Pour justifier depuis un lâche et impolitique assassinat, les conjurés et leurs partisans ont prétendu que César voulait se faire roi, assertion évidemment absurde et calomnieuse ... la dignité des rois était bien méprisable, avilie; la chaise curule était au-dessus du trône. Sur quel trône eût pu s'asseoir César? Sur celui des rois de Rome, dont l'autorité s'étendait à la banlieue de la ville? sur celui des

<sup>68</sup> Vgl. die in der Anm. 44 aufgezählte Literatur und W. Drumann, a. O. 3<sup>2</sup> (1906) 580f. 594.

<sup>69</sup> Catull. 29, 5. Vgl. auch 28, 15; *opprobria Romuli Remique* (Veranus und Fabullus). 49, 1: *disertissime Romuli nepotum* (Cicero).

<sup>70</sup> Zu der Streitfrage über Caesars angestrebtes Königtum vgl. man E. Pais, *Dalle guerre puniche a Cesare Augusto* 1 (1918) 32ff. Ed. Meyer, *Caesars Monarchie und das Prinzipat des Pompeius*<sup>2</sup> (1919) passim. J. Carcopino, *Points de vue sur l'impérialisme romain* (1934) 89ff. J. Gagé, *De César à Auguste*. M. Gelzer, *Caesar, der Staatsmann und Politiker*<sup>3</sup> (1940) 320ff. R. Syme, *The Roman Revolution* (1939) 53ff. E. Hohl, *Klio* 34 (1941) 92ff.

<sup>71</sup> Napoléon Ier, *Précis des guerres de César* 16, 3, angeführt durch P. Groebe bei W. Drumann, a. O. 3<sup>2</sup> (1906) 619, Anm. 1.

rois barbares de l'Asie vaincus par les Fabricius, les Paul-Emile, les Scipions, les Metellus, les Clodius etc, etc ? C'eût été une étrange politique. Quoi ? César eût cherché de la stabilité, de la grandeur, de la considération dans la couronne que portaient Philippe, Persée, Attale, Mithridate, Pharnace, Ptolémée, que les citoyens avaient vu traîner à la suite du char triomphal de leurs vainqueurs ? Cela est trop absurde ! Les Romains étaient accoutumés à voir les rois dans les antichambres de leurs magistrats ...»

In dieser Auffassung ist auch eine offenkundige Wahrheit festgehalten, die von manchen modernen Forschern vergessen wurde. Das hellenistische Königtum, entehrt und durch Rom mit Füßen getreten, kam als etwas Begehrenswertes für den genialen Realpolitiker Caesar kaum in Betracht. Auch für die Aspirationen auf die Universalherrschaft war es überflüssig, die hellenistischen Ausdrucksformen der Monarchie vorzuschieben, wenn ihnen auch das glänzende Bild Alexanders vorleuchtete, wo doch eigene Macht und Prestige viel mehr bedeuteten als die gleichzeitigen Vertreter der Königswürde im Osten. Daß Caesar nicht die winzige Machtssphäre der römischen Könige der Vorzeit erstrebte, versteht sich natürlich von selbst. Aber man muß jenes altrömische Königtum nicht mit den Augen Napoleons, sondern mit denen der Zeitgenossen betrachten, und diese haben aus der Mythengestalt des *conditor urbis* den Begründer des *Weltreiches* geformt<sup>72</sup>, dessen göttliche Figur als das unerreichte Beispiel römischer Tugend und Energie von den größten der führenden Staatsmänner nachgeahmt, von den Massen herbeigesehnt, durch ihre Popularität ehrwürdig und anziehend gewesen und hervorragend geeignet war, als Vorbild der neuen römischen Monarchie zu dienen<sup>73</sup>. So ist die früher beispielhaft angewendete Allegorie vom neuen Romulus, die im politischen Leben in Lobpreisungen als Ausdruck höchster Verehrung und Dankbarkeit verwendet wurde, jetzt im Begriff, aus einer gelegentlichen Demonstration der Hochschätzung allmählich zu einer institutionell festgelegten Einkleidung der neuen Monarchie zu werden<sup>74</sup>.

Seine Ansprüche, als der Erneuerer der romulischen Herrschertugenden und Fähigkeiten zu gelten, hat Caesar aus der Familientradition ableiten wollen, nach welcher seine Ahnen die Könige von Alba Longa gewesen sind. Nicht nur suchte er schon in seiner Jugend (Suet. *Caes.* 6, 1) seine Karriere durch die Zauberwirkung einer solchen hehren Herkunft auf die Massen zu stützen – so machten es damals alle Söhne der Nobilität –, sondern er verfaßte auch ein besonderes Werk über seine Ahnen<sup>75</sup> für diesen Zweck, wo sein Oberpontifikat als Erneuerung eines Vorrechtes seines Geschlechtes hingestellt wurde. In diesem Sinne hat er nicht nur seine Jahresdiktatur nach dem Muster der albanischen gestaltet, wie Mommsen

<sup>72</sup> Darüber in der Abhandlung *Bildpropaganda um Pompeius*.

<sup>73</sup> Auf die nationalen Elemente des Königtums von Caesar haben schon E. Pais, a. O. J. Gagé, a. O. 28ff. 31ff. 39f. J. Carcopino, a. O., hingewiesen.

<sup>74</sup> Vgl. noch Fr. Münzer, *Röm. Adelsparteien und Adelsfamilien* (1920) 358f. Ernst Meyer, *Röm. Staat und Staatsgedanke* (1948) 320ff. 452 A. 30 (Lit.).

<sup>75</sup> Ed. Meyer, a. O. 511 A. 1. J. Carcopino, a. O. 113. E. Norden, *NJbb.* 7, 250ff. C. Koch, *Der röm. Juppiter* (1937) 62ff.

festgestellt hat<sup>76</sup>, sondern hat sich die sonderbaren hohen purpurfarbenen Schuhe des priesterlichen Diktators von Alba angelegt mit der Begründung, daß ihm diese Tracht der albanischen Könige durch seine Herkunft aus ihrem Geschlecht gebühre<sup>77</sup>. Das war die Rechtfertigung, aber der eigentliche Beweggrund konnte nur sein, daß er wie das einzige nachahmungswerte *exemplum* der Uranfänge, Romulus, aussehen wollte. Auch Romulus trug nämlich nach der Überlieferung solche hohen roten Schuhe<sup>78</sup> und wurde sicher auch so abgebildet. Wer hätte dazu mehr Recht als der Abkömmling des Aeneas, dessen Bild zusammen mit dem Kopfe seiner Urmutter Venus die Münzen Caesars zeigen? Es heißt dann von ihm, daß ihm in den letzten Monaten seines Lebens das Kleid der alten Könige zuerkannt wurde<sup>79</sup> – anscheinend ein altertümliches, ganz purpurnes Gewand<sup>80</sup>, nicht das goldbestickte, purpurne Triumphalkleid, das in der Kaiserzeit *vestis regia*<sup>81</sup> genannt wurde. Zur alten Königstracht gehörte aber auch als anachronistische Archaisierung das weiße Diadem (*diadema Quirini*, Juven. III 9, 259; vgl. das Diadem des Ancus Marcius, Taf. I 5–6), und nur dieser Umstand kann es erklären, daß Caesar dieses Symbol der Monarchie so heiß ersehnte, keinesfalls aber die direkte Nachahmung der hellenistischen Königstracht.

Schon M. Gelzer hat bemerkt<sup>82</sup>, daß die – anscheinend im Jahre 46<sup>83</sup> geschaffene neue Genossenschaft der *Luperci Iulii*, die den zwei alten Abteilungen jener Prie-

<sup>76</sup> Mommsen, *Staatsr.* 2<sup>3</sup>, 172.

<sup>77</sup> Dio XLIII 43, 2. Vgl. Festus p. 128, 3 Lindsay: *Mulleus genus calceorum aiunt esse, quibus reges Albanorum primi, deinde patricii sunt usi*.

<sup>78</sup> Dio frg. 6, 1a (I, S. 10 Boiss.), Zon. 7, 4 (2, S. 96, v. 5 Dind.). Lyd. *De mag.* 1, 7. Plut. *Rom.* 26, 2 (I 1, 75 Lindskog.). Isid. XIX 34, 10.

<sup>79</sup> Dio XLIV 6, 1; vgl. ebd. 11, 2. Zon. 10, 12 (2, S. 372, 8 Dind.).

<sup>80</sup> Die Überlieferung ist zweideutig. In der Beschreibung der berühmten Szene der Luperkalien von 44 v. Chr., wo Caesar das Diadem angetragen worden ist, spricht Nicolaus Damascenus (v. Aug. 21) von einem *ἰδάριον ἀλονογέζ*, Cicero (*De divin.* 52, 119) von einer *purpurea vestis* und anderswo (*Phil.* II 34, 85) von einer *toga purpurea*; Valerius Maximus (I 6, 13) bezeichnet jenes Königskleid ebenfalls als *purpurea vestis*, wie auch Plinius (*nat. hist.* XI 37, 186). Demgegenüber nennt es Plutarch (*Caes.* 61, 4 – II 2, 8, 370 Ziegler) und Ant. 12, 1 (= III 1, S. 82 Ziegler) «Triumphalkleid». – Noch vieldeutiger und verworrenere ist freilich die fiktive Überlieferung über das Königskleid des Romulus. Plut. *Rom.* 14, 5 (I 1, p. 56 Lindsk.) heißt es, daß er mit Purpurkleid geschmückt bei den Spielen präsidierte, 26, 2 (ebd. S. 75) aber, daß er eine purpurne Tunica und die purpurumsäumte Toga als Königstracht benützte; so auch Zon. 7, 4 (2, S. 96, 3 Dind.); die *toga praetexta* für Romulus auch bei Dio, frg. 6 1a (I, S. 10 Boiss.). – Als königliches Attribut des Tarquinius Priscus wird dann bei Dionys. Halic. III 61, 1–2 eine goldgestickte Purpurtunica und eine nach orientalischer Art gestickte Purpurtoga genannt; ähnlich bei Zonar. 7, 8 (2, S. 106, 15sq. Dind.). Daß aber die einfarbige Purpurtoga wirklich ihre Rolle gehabt hat, bezeugen manche Indizien. Vgl. z. B. Festus S. 288, 18 Lindsay: *Picta quae nunc toga dicitur, purpurea antea vocitata est, eaque erat sine pictura. Eius rei argumentum est* (hier ist eine Zeile ausgefallen) *pictum in aede Vertumnii, et Consi, quarum in altera M. Fulvius Flaccus, in altera T. Papirius Cursor triumphantes ita picti sunt*. Die vornehmsten oder politisch wichtigsten ausländischen Könige erhalten vom Senat i. J. 210 v. Chr. *togam et tunicam purpuream*, wobei die Erwähnung der *palla picta* der ptolemäischen Königin die Verquikkung mit dem gestickten Purpurkleid ausschließt, Liv. XXVII 4, 8–10; vgl. XXXI 11, 11–12. Ein wichtiges Überbleibsel der einfarbigen Purpurtoga der Könige ist das Ehrenkleid der Censoren, Polyb. VI 53, 7.

<sup>81</sup> Vgl. meine Ausführungen in Röm. Mitt. 50 (1935) 28ff. und auch Mommsen, *Staatsr.* 1<sup>3</sup>, 416 A. 2, 439 A. 1. Ebd. 3, 888 A. 2 und 889f.

<sup>82</sup> M. Gelzer, a. O. 321.

<sup>83</sup> J. Carcopino, a. O. 121 Anm. 2.

sterschaft zugefügt worden sind Caesar «in die Nähe der sagenhaften Stadtgründer gerückt hat». Nun hoffe ich, bald die Beweise dafür liefern zu können, daß hinter dem Reinigungsfest der historischen Lupercalien eine viel ältere Überlieferungsschicht sichtbar ist, die jenen Festtag als ein königliches Neujahrsfest kennzeichnet, welchem auch die Neuaufführung des Mythos der königlichen Zwillinge angehört. Diese königliche Eigenart mußte in Caesars Zeit noch faßbar gewesen sein und erklärt daher nicht nur die Kreierung der julischen Luperci, sondern auch, daß deren Oberhaupt, die rechte Hand des Regenten und Jahreskonsul, Antonius, das Diadem dem neuen Romulus eben an diesem Tage<sup>84</sup> anbot.

Weitere wichtige Züge ergänzen dieses Bild. Caesar erhielt vom Senat die Begefugnis, im Tempel des Jupiter Feretrius eine Kriegsrüstung als *spolia opima* zu weihen, wie einst Romulus<sup>85</sup>. Eine Statue wurde ihm neben denen der sieben Sagenkönige auf dem Kapitol aufgestellt<sup>86</sup>, während ihn eine andere in der Cella des Tempels des vergöttlichten Romulus als den neuen Staatsgründer vorgeführt hat<sup>87</sup>. Wie schon Drumann erkannt hat<sup>88</sup>, war es zweifellos kein Zufall, daß die Vertrauensmänner Caesars in Rom die Nachrichten des Sieges über dessen letzte Gegner erst am Vorabend der Parilien, am 20. April 45, verkündet hatten, um die Überwindung aller Feinde am Gründungstage Roms als dessen Erneuerung feiern zu können<sup>89</sup>. Ein weiterer symbolischer Akt der Neugründung durch den neuen Romulus war die feierliche *ampliatio pomerii* durch Caesar<sup>90</sup>. Sein Titel *parens patriae* stellt ihn als Verkörperung des für seine Untertanen väterlich Sorge tragenden altrömischen Königsideals dar. Aber wie die ihm feindlichen Oligarchen dem Pompeius drohten, ihn ebenso zu zerreißen, wie nach einer Überlieferung der zum Tyrannen ausgeartete Romulus von seinem Senat zerrissen wurde, so sind sie tatsächlich gegen Caesar vorgegangen. Jene gehässige Tradition über das Ende des Romulus war in der Tat für die Verschworenen ausschlaggebend bei der Wahl der Kurie zum Schauplatz ihrer Tat<sup>91</sup>.

Inzwischen wurde die Sehnsucht der Massen nach dem neuen Romulus mit den orientalischen Spekulationen über die Wiedergeburt des goldenen Zeitalters, die auf die apokalyptischen Erschütterungen der Bürgerkriege folgen sollte, verfloch-

<sup>84</sup> Das Quellenmaterial für die Ereignisse der Lupercalien von 44 bei W. Drumann, a. O. 3<sup>2</sup> (1906) 621ff. E. Hohl, a. O.

<sup>85</sup> Dio XLIV 4, 3. Liv. I 10, 5–7. Vgl. Liv. IV 20, 2–3: *longe maximum triumphi spectaculum fuit Cossus spolia opima regis interfecti gerens. in eum milites carmina incondita aequantes eum Romulo canere. spolia in aede Iovis Feretrii prope Romuli spolia, quae prima opima appellata sola ea tempestate erant, cum sollemni dedicatione dono fixit.* Vgl. H. Dessau, *Hermes* 41 (1906) 142ff.

<sup>86</sup> Dio XLIII 45, 3 und Suet. *Caes.* 76, 1.

<sup>87</sup> Ebd. W. Drumann, a. O. 3<sup>2</sup>, 580f. hat schon dazu Cic. *Ad Att.* XII 45, 2 u. 48. XIII 28, 3 (vgl. IV 1, 4) angeführt.

<sup>88</sup> W. Drumann, a. O. 3<sup>2</sup> (1906) 580.

<sup>89</sup> Dio XLIII 42, 3. Drumann verweist auch schon auf die Nachahmung unter Caligula, Suet. *Calig.* 16.

<sup>90</sup> Dio XLIII 50, 1. XLIV 49, 2. Gell. XIII 14, 4. Vgl. die treffende Bemerkung Ed. Meyers, a. O. 498 Anm. 5, gegen Mommsen, *Staater*. 2<sup>8</sup>, 717 A. 1.

<sup>91</sup> Ed. Meyer, a. O. 449, auf Grund von Appian. *B. c.* II 114, 476.

ten. Schon die Sibylle der Plaetorius-Denare zeigte uns eine Art dieser Verknüpfung. Ferner erweist eine in dem bei Caesars Tode schon fertig gestellten *De divinatione* des Cicero erhaltene Nachricht, daß es in den höchsten Kreisen Roms versucht worden ist, die bevorstehende Wiederkehr des Idealkönigs der Urzeit durch astrologische Rechenkünste zu erforschen. Diese Nachricht erzählt nämlich, daß M. Terentius Varro durch den auch mit Cicero befreundeten Astrologen L. Tarutius die Nativität des Romulus und das Gründungsdatum Roms errechnen ließ<sup>92</sup>: Vielleicht kam dieses Horoskop schon den Romulus-Bestrebungen des Pompeius oder Caesar zugute.

Man sieht also, wie die Anlehnung Octavians an das romantische Bild der Urzustände Roms und dessen Erneuerung aus einer der wesentlichen politischen Entwicklungstendenzen des 1. Jahrhunderts v. Chr. destilliert worden ist, welche schon in den letzten Jahren Caesars im Vordergrunde stand: nur gewinnt bei Augustus diese Tendenz eine andere vom König auf den Senat verschobene Bedeutung. Die Angleichung des Octavian an den mythischen Gründer Roms ist durch die schönen Untersuchungen von K. Scott, J. Gagé und mancher anderer Forscher<sup>93</sup> weitgehend geklärt worden, so daß wir uns auf die kurze Zusammenfassung der wichtigsten Tatsachen beschränken können.

So wie z. B. die Offensivpläne des jungen Octavian an die caesarischen angelehnt sind, so ist es auch kein Zufall, daß seine «Romulusperiode» am Anfang seiner Laufbahn steht und sicher ein Erbstück des caesarischen Programms gewesen ist, das, seinerseits aus den Wunschträumen der vorangehenden Generationen geboren, seit Sulla durch die Politiker schon ausgenützt worden war. Wenn auch so die Politik diese Haltung des Augustus bestimmt hat, war das literarische Bild des Romulus für sein Vorgehen auch mehrfach bestimmd<sup>94</sup>. Mommsen nimmt an<sup>95</sup>, daß Augustus am Anfang seines Waltens die aus eigener Machtvollkommenheit durchgeführte Reorganisation des Staates kraft einer konstituierenden Gewalt vollzog, die ihre Berechtigung allein in der Überlieferung über die erste Konstituierung der Gemeinde durch Romulus besaß. Er handelte als ein neuer Romulus; und daß er dessen Mission übernehmen solle, soll ihm die Gottheit durch die

<sup>92</sup> Cic. *De divin.* II 47, 98. Plut. *Romul.* 12, 2 (I 1, S. 52 Linds.). Solin. 1, 18. Lyd. *De mens.* 1, 14. – L. R. Taylor, *The Divinity of the Roman Emperor* (1931) 158 Anm. 37, die den politischen Hintergrund dieser Nachricht wahrnahm, dachte an die Romulus-Propaganda des Oktavian; doch entging ihr die früheste Erwähnung der Sache bei Cicero; zur Datierung vgl. Philippson, RE 7 A, 1156f.

<sup>93</sup> Vgl. die Literaturangaben in der Anm. 44, ferner u. a. auch Mommsen, *Staatsr.* 2<sup>3</sup>, 745 Anm. 2. 757. 772. Anm. 4. 779 Anm. 2. Ed. Norden, N. Jbb. 4 (Bd. 7), 1901, 264. J.-A. Hild in: Daremberg-Saglio, Diet. d. Ant. 4, 892. 894. G. Wissowa, *Rel. u. K. d. R.* (1912), 155. Ders. in Roschers Lex. 4, 16f. L. Laffranchi, Bull. Comm. arch. commun. 1919 (1921) 16ff. K. Scott, AJP 49 (1928) 146. L. R. Taylor, *The Divinity of the Rom. Emperor* (1931), 155. Fred. Müller, *Het reveil van Augustus* (Rektoratsrede Leiden 1940 [Speziallit.]). G. Stübner, *Die Religiosität des Livius* (1941) 10ff. L. Curtius, Mitt. d. Deutsch. Arch. Inst. 1 (1948) 75. E. Kornemann, Klio 31 (1938) 81f. J. Liegle, Jahrb. 56 (1941) 107f. A. E. Glauning in: O. Glauning z. 60. Geburtstag 1936, 54ff.

<sup>94</sup> So schon Mommsen, *Staatsr.* 2<sup>3</sup>, 757.

<sup>95</sup> Ebd. 745 Anm. 2.

Wiederholung des *augurium augustum* der Stadtgründung bei seiner ersten Konsulwahl im Jahre 43 v. Chr. kundgegeben haben<sup>96</sup>.

Sollten die ungeordneten Haare des großartigen Jünglings nicht an die zerzauste Haartracht des Hirtenkönigs erinnern? Seine Wohnung nahm Octavian an der Stelle der *Casa Romuli* am Palatin<sup>97</sup>; die zwei Lorbeerbäume, die die Türwangen seines Hauses bewachten, stammen auch aus uralter Tradition der Königszeit: sie flankierten von altersher die *Regia*<sup>98</sup>. In der Nähe befand sich das *Auguratorium*, das der Platz gewesen sein sollte, wo Romulus das Augurium der Stadtgründung vornahm<sup>99</sup>; dann auch die *Curia Saliorum*, wo die wichtigste Reliquie des Urkönigs, sein Augurstab, zugleich das Abzeichen seiner Königsmacht<sup>100</sup> aufbewahrt wurde. Auf den Münzen erscheint der jüngere Caesar etwas später als der Stadtgründer, die sakrale Grenzfurche mit dem Pfluge ausackernd, und laut literarischer Nachrichten hat er auch tatsächlich eine *ampliatio pomerii* vorgenommen<sup>101</sup>.

Bekanntlich wollte er gerne auch den Namen des Romulus annehmen, bis statt dessen eine andere, aber eng verwandte Bezeichnung für den neuen Regenten durchdrang. Er nahm den Ehrenbeinamen Augustus an, in welchem, «wie im Beginn seiner Laufbahn in dem Praenomen *imperatoris*, so hier auf dem Höhepunkt derselben seine politische Mission, die Umschaffung der Schöpfung des Romulus, wie in einem Schlagwort zusammengefaßt»,<sup>102</sup> war. Dieser «für ihn sozusagen neugeprägte Name ... sollte ihn nach der Auffassung der Zeitgenossen – mit deutlichem Hinblick auf das *Augurium augustum* der ... romulischen Stadtgründung – als den durch Wahrzeichen der Götter vorbestimmten Leiter der Geschicke Roms» kennzeichnen<sup>103</sup>. Seine sinnvollste Darstellung in dieser Eigenschaft bietet die Gemma Augustea, so wie sie jetzt durch Ludwig Curtius interpretiert wird: «Er thront jupitergleich mit der Göttin Roma, als Nachfolger oder Neuinkarnation des Romulus, mit dessen Augurstab in seiner Hand, als Wohltäter der Oikumene, deren Personifikation<sup>104</sup> ihn bekranzt, während Quirinus mit zerzaustem Haar bewundernd auf ihn blickt, und zum Zeichen seiner Verbundenheit mit dem neuen Romulus die rechte Hand auf die Thronlehne legt, und die mütterliche Italia mit

<sup>96</sup> Dio XLVI 46, 1–3. Obsequ. 69. App. B. c. 3, 94. Suet. Aug. 95.

<sup>97</sup> Dio LIII 16, 5.

<sup>98</sup> Vgl. den schönen Aufsatz von R. Egger, Anz. d. Phil.-hist. Kl. d. Wiener Akad. 1950, Nr. 10, 168ff. Wir kommen auf diese Lorbeerbäume zurück.

<sup>99</sup> J. Gagé, *Mél. d'archéol. et d'hist.* 47 (1930) 164. G. Lugli, *Roma antica: il centro monumentale* (1946) 445. 457. S. B. Platner/Th. Ashby, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome* (1929), 61 usw.

<sup>100</sup> Darüber im nächsten Beitrag: vgl. Numa mit dem Lituus, Taf. I 4.

<sup>101</sup> V. Gardthausen, *Augustus u. seine Zeit* I 2 (1896) 945. II 2, 557f (Anm. 32) und Mommsen, *Staatsr.* 2<sup>3</sup>, 1072f. ziehen die literarischen Angaben in Zweifel; s. die Münzen bei L. Laffranchi, a. O. Anders P. L. Strack, *Unters. z. Gesch. d. Münzprägung im 2. Jh. I* (1931) 130. S. auch H. Mattingly, *BMC* 1 (1923) S. CVI.

<sup>102</sup> Mommsen, *Staatsr.* 2<sup>3</sup>, 772f.

<sup>103</sup> A. v. Premerstein, *Vom Werden u. Wesen* 119. 169 und früher Phil. Woch. 1928, 848ff. – Weiteres in den Anm. 44 und 93.

<sup>104</sup> L. Curtius, *Mitt. d. D. A. I. 1* (1948) 75 spricht hier von der «kleinasiatischen Tyche».

ihren Kindern und dem Horn der Fülle unter seinem Schutz sich lässig auf seinen Thron stützt.»

Wie der Sohn des Mars, so sollte der Sohn des göttlichen Julius einst in den Himmel aufsteigen<sup>105</sup>; bei seinem Begräbnis schritt an der Spitze der hehren Schar der Ahnen Aeneas Romulus<sup>106</sup>, und es bewachten dann den Giebel des *Templum Divi Augusti* beiderseits Aeneas und der Gründer der Stadt<sup>107</sup>.

Doch zeigt sich unter ihm zugleich, daß die Anziehungskraft des Romulus-gleichnisses schon völlig verbraucht gewesen ist. Dafür sprechen klar die Dichterstellen, die erweisen wollten, daß Augustus mehr gewesen ist als sein Vorbild. So Hor., *Epist. II 1, 5 ff.:*

*Romulus et Liber pater et cum Castore Pollux,  
Post ingentia facta deorum in templa recepti,  
Dum terras hominumque colunt genus, aspera bella  
Componunt, agros designant, oppida condunt,  
Ploravere suis non respondere favorem  
Speratum meritis.*

Während diese Wohltäter der Menschheit nur nach ihrem Tode richtig verehrt wurden, erntete Augustus schon auf Erden seinen wohlverdienten Lohn, 15 ff.:

*Praesenti tibi maturas largimur honores,  
Iurandasque tuum per numen ponimus aras,  
Nil oriturum alias, nil ortum tale fatentes.*

Noch weiter trieb es Ovid, *Fast. 2, 127 ff.:*

*Sancte pater patriae, tibi plebs, tibi curia nomen  
Hoc dedit, hoc dedimus nos tibi nomen eques,  
Res tamen ante dedit. sero quoque vera tulisti  
Nomina, iam pridem tu pater orbis eras.  
Hoc tu per terras, quod in aethere Iuppiter alto,  
Nomen habes: hominum tu pater, ille deum.  
Romule concedes: facit hic sua magna tuendo  
Moenia, tu dederas transilienda Remo.  
Te Tatius parvique Cures Caeninaque sensit:  
Hoc duce Romanum est solis utrumque latus.  
Tu breve nescio quid victae telluris habebas:  
Quodcumque est alto sub Iove, Caesar habet.  
Tu rapis, hic castas duce se iubet esse maritas  
Tu recipis luco, repulit ille nefas.*

<sup>105</sup> Mommsen, *Staatsr. 2<sup>3</sup>, 757.*

<sup>106</sup> Dio LVI 34, 2.

<sup>107</sup> Ein schöner Fund von J. Gagé, *Mél. 47* (1930) 146ff.

*Vis tibi grata fuit, florent sub Caesare leges;  
 Tu domini nomen, principis ille tenet,  
 Te Remus incusat, veniam dedit hostibus ille.  
 Caelestem fecit te pater, ille patrem.*

In der Kaiserzeit setzt sich dann der verpflichtende panegyrische Stil in der Verherrlichung der Herrscher als *conditores* und *propagatores imperii* über den Mangel jeglicher Verdienste hinweg und feiert auch den jämmerlichsten Schwächling auf dem Thron als einen Eroberer der Welt<sup>108</sup>. Aber vergessen wir nicht, daß schon die Hofdichter des Augustus den Anfang dieser realitätsfeindlichen Überreibungen gemacht haben, wie Horatius (*Carm. III 5, 2 ff.*):

*praeſens diuſus haſabitur  
 Augustus adiectis Britanniſ  
 Imperio grauibusque Persiſ.*

<sup>108</sup> Über die kaiserzeitliche Topik ein anderes Mal. Vgl. z. B. H. Nissen, Rh. Mus. n. F. 49 (1894) 275ff. W. Weber, Gött. gel. Anz. 1908, 994ff. J. Aymard, Rev. Et. Lat. 1936, 350ff. M. Labrousse, *Mél. d'arch. et d'hist.* 54 (1937) 165ff. usw.

\*Am Schlusse muß ich noch meinen innigen Dank der *Stiftung zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung an der bernischen Hochschule* abstatten, die mir den längeren Aufenthalt in Rom ermöglicht hat, welchem ich nicht nur die Ergebnisse dieser Arbeit, sondern auch alle Resultate der ganzen Studienreihe über die Geburt der kaiserlichen Symbolik verdanke.

Herrn Dr. M. Stettler, Direktor des historischen Museums zu Bern, muß ich für die Vorelagen der meisten Abbildungen meiner Abhandlung danken; sie zeugen von der Kunstfertigkeit des Herrn K. Burli, techn. Konservators ebendort. – Für Abgüsse und Photos bin ich außer den eben Genannten und den Verwaltern des Cabinet des Médailles in Paris (s. Anm. 23) den Herren H.-A. Cahn, Basel, Dr. L. Naegeli, Zürich, Prof. K. Pink, Wien, Dr. E. S. G. Robinson und R. A. G. Carson, London, Dr. K. Kraft, München, und Mrs. A. Abaecherli-Boyce, New York, verpflichtet.

Die Provenienz der auf den Tafeln abgebildeten Denare ist wie folgt: *Bern, Historisches Museum*: Taf. II 2. 4. 5. 7. 8. Taf. III 2. 6. IV 1. – *Dr. L. Naegeli*: Taf. I 2. II 3. 6. – *Münzen Medaillen AG*. Basel: Taf. I 1. 6. 7. II 1. – *British Museum*: Taf. III 4. 7. – *Paris, Cab. d. Méd.*: Taf. I 4. – *München, Staatliche Münzensammlung*: Taf. I 5. IV 2. 3. – *New York, The Museum of the Amer. Num. Soc.*: Taf. I 3. III 5. – *Wien, Bundessammlung von Medaillen und Münzen*: Taf. IV 4. 5.

## Amethyst in Paris

Von *Ludwig Curtius*, Rom

Ein weiser Chinese<sup>1</sup> meint gelegentlich: «Das Vergnügen ist nun einmal weit größer, wenn man im Ascheneimer auf eine kleine Perle stößt, als wenn man beim Juwelier im Schaufenster eine noch so große von ferne bewundert.»

Nun ist gewiß das schlecht beleuchtete Pult in einer Ecke der Salle des bijoux antiques im Louvre, in dem mir vor fünfzehn Jahren der hier zu behandelnde Amethyst auffiel, kein Ascheneimer. Aber dieser Stein, der offenbar wegen des Halbdunkels, in dem er sich versteckte, dem Späherauge Adolf Furtwänglers und dem Monographen der Bildnisse Trajans W. H. Gross entging, ist sicherlich eine archäologische Perle.

Daß wir uns deutlicher erklären. Also in jenem Pult lag ein faustgroßer, roh geglätteter Amethyst, der uns weiter nicht interessieren würde, trüge er nicht auf seiner Oberfläche das tief eingegrabene Gemmenbild, das nach dem der Liebenswürdigkeit A. Merlins verdankten Gipsabguß in unserer Abbildung 1/2 wiedergegeben ist<sup>2</sup>.

Das längliche Oval des Intaglios ist 67 mm hoch und 58 mm breit. Er ist so tief geschnitten, daß seine tiefste Stelle unter dem Kinn des Kopfes etwa 14 mm tiefer als der Rand des Bildes liegt, zu dem der Eichenlaubkranz über der Stirn aufsteigt. Dieser tiefe Schnitt des Steins bringt gewisse Verzerrungen in der photographischen Wiedergabe des Abgusses mit sich, weshalb wir ihn in zwei verschiedenen Beleuchtungen darbieten.

Man versteht auf den ersten Blick das in dem Intaglio dargestellte Bild als das eines römischen Kaisers mit der Bürgerkrone, dem Kranz aus Eichenlaub. Nach links ist das reine Profil gewandt. Vom Kranz sind sorgsam nicht nur die Blätter, sondern auch die Früchte ausgearbeitet. Von den Bändern, die ihn zusammenhalten, ist im zartesten Relief, hinten über dem Nacken, eine Schleife wiedergegeben. Ein langes Ende flattert in die Luft, ein kurzes begleitet dieses ein Weilchen, ein drittes hängt herab zur Schulter.

Aber was dieses Porträt so bedeutend erscheinen läßt, das ist die zweigeteilte Ägis, die der Kaiser trägt. Vom Rücken her ist sein Brustbild gegeben. So flüchtig auch die Arbeit in der Darstellung der nackten Teile des Körpers ist, so ist sie doch

<sup>1</sup> Lin Yutang, *Weisheit des lächelnden Lebens* 13.

<sup>2</sup> Nach gütiger Mitteilung Charbonneauxs war der Stein bei der Neuauflistung der Abteilung Bijoux antiques in diesem Jahre noch nicht wieder gefunden. Deshalb kann ich auch seine genauen Maße nicht mitteilen.



Abb. 1/2. Der Intaglio nach dem Abguß in zwei verschiedenen Beleuchtungen.

nicht so flüchtig, daß nicht als kleiner Kreis die Spina des siebenten Wirbelmuskels unter dem Halsansatz herausgearbeitet wäre.

An einem schmalen Bilde von der rechten Schulter her hängt die Ägis, deren eine Hälfte die linke Seite des Rückens bedeckt. Aus Schlangenhaut sind die bewegten Kurven ihres Saumes gebildet. An den beiden Längsseiten und an der rechten Schmalseite züngeln jedesmal zwei kleine Schlänglein nach dem schuppigen Binnenfeld der Ägis. Neben dem birnenförmigen Ausschnitt zwischen den beiden Teilen der Ägis, in dem die nackte linke Schulter des Kaisers sichtbar wird, sitzt schräg gestellt in höherem Relief gearbeitet die kleine Maske einer vollwangigen Gorgo.

Dem Künstler lag daran, auch den vorderen Teil der Ägis, der offenbar zur linken Hälfte der Brust des Dargestellten gehört, zu zeigen. In durchaus unnaturalistischer Manier, man könnte sagen in einer Darstellungsart der altägyptischen Kunst klappt er ein Stück Ägis herauf. Nur Schuppenreihen gibt er von ihr, keinen Schlangenhautsaum und keine Schlänglein, aber die kleine Maske eines männlichen würdigen Kopfes mit langem Bart, herabhängendem Schnurrbart und auf die Stirne hereinhängendem Haar. Gewiß ist dieser vordere Teil der Ägis nur deshalb heraufgeklappt, um auch diese Maske als Gegenstück zur Gorgo zu zeigen. Sie scheint ein unentbehrlicher Teil des Programms der Komposition zu sein.

Mit dem Urteil, welchen römischen Kaiser der merkwürdige Intaglio darstellt, wird man nicht lange schwanken. Augustus ist es nicht, auch kein Claudier und kein Flavier. Mit Hadrian beginnen die bärtigen Kaiserpersönlichkeiten. Der Dargestellte kann nur Trajan sein. Nur ihm gehört die breite glatte Wange, die unter dem hereingestrichenen Haupthaar vorgewölbte Stirne, die stark aus dem Gesicht hervorspringende Nase, das unter dieser wieder zurückspringende Untergesicht

mit den schmalen Lippen des geschlossenen Mundes, dem vollen energischen Kinn und dem entscheidenden Faltenzug von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln. Trajanisch ist auch die Führung des Haares in den dicken, spröden, kompakten Locken, die bis vor das Ohr reichen und tief an der Rückseite des Halses hinunterwachsen. Also Trajan.

Nun müssen wir freilich denjenigen enttäuschen, der von diesem neuen Porträt einen wertvollen Zuwachs zu der von W. H. Gross so gründlich behandelten Ikonographie Trajans<sup>3</sup> erwartet. Der Intaglio gibt ein nur allgemeines oberflächliches, einzelne Züge leicht übertreibendes Bild des Kaisers, dem alle eigentlich römische Prägnanz der objektiven Realistik des Porträts und die besondere neue massive Knappheit des trajanischen Stils fehlen, wie sie so wunderbar das schönste Porträt des großen Kaisers, die herrliche Büste im Museum von Ostia, Gross Taf. 33-35 zeigt.

Vielleicht läßt sich der Stil des Intaglio-Porträts näher bestimmen. Gross hat nämlich in seiner vortrefflichen Behandlung des Porträts Trajans auf römischen Münzen S. 23 ff. von der römischen Stadtprägung die des Ostens geschieden. Eine allgemeinere griechische Idealität subjektiver Deutung wird in der alexandriniischen Prägung gefaßt, «das Profil wird besonders betont, während die übrigen Partien mehr angelegt als wirklich ausgeführt werden»<sup>4</sup>. In Prägungen anderer östlicher Provinzen setzen sich besondere örtliche Stileigentümlichkeiten durch. «Auf einer Münze von Caesarea (BMC Palestine, Taf. 3, 1) hat Trajan eine semitische Nase bekommen und eine Fettwamme am Kinn.»<sup>5</sup> Keines der östlichen Münzbilder deckt sich genau mit unserem Gemmenbild. Aber dies ist doch klar: Sein Künstler gehört nicht in den stadtrömischen Kreis, sondern in den griechisch-östlichen. Eine gewisse Semitisierung der Züge des Kaisers samt der Fettwamme am Kinn wie auf jener Münze von Caesarea kann man auch dem Intaglio ablesen.

Gewinnen wir aus diesem also keinen neuen wertvollen Zug für das Porträt Trajans, so wird er uns doch in anderer Richtung merkwürdig. Nicht etwa dadurch, daß der mit der Ägis ausgestattete Kaiser als Jupiter dargestellt ist. Diese Angleichung an den höchsten Reichsgott gehört zu dem aus dem Hellenismus übernommenen Repertoire des Kaiserults<sup>6</sup> und findet sich ebenso auf den Münzbildern Trajans<sup>7</sup> wie in statuarischen Darstellungen<sup>8</sup>. Auch der Eichenkranz der Bürgerkrone ist seit Augustus sozusagen Bestandteil der kaiserlichen Titulatur<sup>9</sup>. Sondernd das Merkwürdige ist der Bildtypus des nach links gewandten Profils des Kaisers mit dem Eichenkranz und der vom Rücken gesehenen Darstellung mit der zweigeteilten Ägis, die an dem Banne hängt, das auf der rechten Schulter liegt.

<sup>3</sup> Walter Hatto Gross, *Bildnisse Trajans*, Berlin 1940.

<sup>4</sup> Gross a. O. 23.

<sup>5</sup> Gross a. O. 25.

<sup>6</sup> Alföldi, Röm. Mitt. 50 (1935) 121ff.

<sup>7</sup> z. B. Gross a. O. Taf. 43, s und t; Taf. 45, a, c, n.

<sup>8</sup> z. B. Gross Taf. 32a und b.

<sup>9</sup> RE s. v. *Corona* 1639, Fiebiger.

Das Bild des Intaglio ist ein Glied in der folgenden Kette:

A. Der Kameo Strozzi-Blacas mit dem Bilde des Augustus, H. B. Walters, *Cat. of the engraved gems and cameos in the Brit. Mus.* 336 Nr. 3577 Taf. 38, links; A. Furtwängler, *Gemmen* III 316, Abb. 159; R. P. Hinks, *Greek and Roman portrait-sculpture* Taf. 23 (Abb. 3).

Die kleinen Löcher des Diadems, die nach Goris Zeugnis sichtbar waren, ehe



Abb. 4.

Abb. 3.

Abb. 5.

Abb. 3. Der Kameo Strozzi-Blacas nach A. Furtwängler, *Antike Gemmen* III, 316 Abb. 159.

Abb. 4. Kameo Evans nach A. Furtwängler, *Antike Gemmen* I Taf. 65 Abb. 49.

Abb. 5. Kameo bisher in Dresden nach Archäolog. AA. 1889, 173.

das moderne Geschmeide aufgesetzt wurde, können nur zur Befestigung von goldenen Blättern des Eichenkranzes gedient haben (zu Furtwängler a. O. Anm. 2).

B. Kameo früher in der Sammlung Arthur G. Evans, jetzt in New-York, Gisela M. A. Richter, *Roman Portraits*, Abb. 24 mit dem Bilde des Augustus. Furtwängler, *Gemmen* I Taf. 65, Abb. 49; II S. 302 (Abb. 4).

Furtwängler empfiehlt den Kameo als zweites Werk des Dioskurides, dem er den Kameo A zuschreibt. Aber der Kameo Evans unterscheidet sich von jenem deutlich durch seinen pathetisch hellenistischen Stil, kann also nicht dem gleichen Meister angehören, der den Kameo Strozzi-Blacas, ein Werk des ausgesprochenen kühlen augusteischen Klassizismus geschaffen hat.

C. Fragmentierter Kameo, mit dem Porträt des Kaisers Claudius, bisher in Dresden. Arch. Anz. 1889, 173 (Abb. 5).

D. Unser Intaglio in dem Amethyst im Louvre (Abb. 1/2).

E. Bronzemedaillon des Marc Aurel des Jahres 173. Fr. Gnechi, *I Medaglioni Romani* II 27, Taf. 59, Nr. 5. Alföldi, Röm. Mitt. 50 (1935) Taf. 24, Abb. 1.

F. Bronzemedaillon des Marc Aurel des Jahres 177. Gnechi a. O. II 29, Taf. 60, Nr. 7.

G. Bronzemedaillon des Lucius Verus des Jahres 167–169. Gneecchi a. O. II 49, Taf. 74, Abb. 9.

H. Bronzemedaillon des Commodus des Jahres 186. Gneecchi a. O. II 52f. Taf. 78, Abb. 6 und 8.

J. Bronzemedaillon des Caracalla des Jahres 195. Gneecchi a. O. II 76 Taf. 95, Abb. 4.

K. Bronzemedaillon des Probus (276–282). Gneecchi a. O. II 116ff. Taf. 119, Abb. 4; Taf. 120, Abb. 8 und 9; Taf. 121, Abb. 10. Alföldi a. O. Taf. 24, Abb. 2 (Abb. 6 nach Gneecchi Taf. 120, Abb. 9 links).

Allen diesen Darstellungen liegt das gleiche Vorbild zugrunde: Das nach links gerichtete Profilbild des Kaisers mit Eichenkranz und Binde, deren Enden in der Luft flattern, das vom Rücken gesehene Brustbild und die am Riemen der rechten Schulter hängende zweigeteilte Ägis. Zum Urbild gehörte auch die offenbar von der rechten Hand geführte Lanze, die schon A und B nur abgekürzt wiedergeben. Bei C und D fehlt sie, aber noch K schildert sie ausführlich. Die zweigeteilte Ägis unterliegt im Laufe der beinahe drei Jahrhunderte allerlei Wandlungen. Nur wenn man A kennt, ist der aufgeklappte Flügel von B, C und D verständlich. B ist überhaupt eine etwas flüchtige Wiederholung. Mit ihrer sorgsamen Ausführung von Schlangensaum und Schuppen sind nach A nur B und D ernst zu nehmen. Von den Bronzemedailloons geben nur H und J, die Bilder des Commodus und des Caracalla, einen Rest des aufgeklappten linken Ägisflügels. Aber welche Beharrlichkeit der Bildtradition zeigt sich darin, daß noch das Medaillon des Probus (Abb. 6) gegen Ende des 3. Jahrhunderts eine Erinnerung an den birnenförmigen Ausschnitt bewahrt, der in A bis D die beiden Teile der Ägis trennte und die linke Schulter des Kaisers erblicken ließ. Wenn wir hier Raum zu einer rein kunstgeschichtlichen Betrachtung hätten, welche Entwicklung von der vollsaftigen Plastik des Kameo Evans B, dem wir von allen diesen Bildern den ersten Platz einräumen, zu der matten Flächigkeit der Probusbilder K. Daß aber auf unserem Intaglio D der Kopf Trajans unverhältnismäßig groß in dem Brustbild dominiert, auch dies gehört ebenso zum Stil des optimus princeps wie die dünnluftige Weiträumigkeit, in der das schemenhafte Bild des Probus auf seinem Medaillon erscheint (Abb. 6), zu seiner Zeit.

Mit der Feststellung, daß schon A und B die von der rechten Hand des Kaisers geführte Lanze nur unvollständig geben, ist schon der Schluß ausgesprochen, daß hinter ihnen ein Monument steht, das sie kopieren und das als «regierendes» Denkmal alle diese Kopien oder Auszüge aus ihm bestimmt. Wir kennen es nicht. Vielleicht war es ein in kostbarem Material ausgeführter Ehrenschild des Augustus. Daß dieses Urbild in hellenistischer Tradition stand, das hat Furtwängler schon zum Kameo Strozzi-Blacas ausgesprochen und dafür auf den Kameo Gonzaga<sup>10</sup> verwiesen. Er deutete diesen auf Alexander d. Gr. und Olympias. Aber der letzten

<sup>10</sup> Furtwängler, *Gemmen* I Taf. 53, 2; II 251; III 155f. Rodenwaldt, *Die Kunst der Antike* Abb. 432 rechts. Maximowa, *Cameo Gonzaga*.

Interpretation von Maximowa auf Ptolemäos II. Philadelphos und Arsinoe kommt jetzt bestätigend das schöne Porträt des jugendlichen Ptolemäos II. aus Kyrene<sup>11</sup> zu Hilfe. Auf dem Kameo Gonzaga trägt der König die zweifache Ägis, auf der die Gorgo jenen bärtigen Kopf als Partner hat, der auch auf A und B und auch auf unserem Intaglio erscheint. Die Deutung Viscontis auf Phobos scheint mir für ihn immer noch die wahrscheinlichste.

Mit der Doppelägis des ptolemäischen Königskostüms ist eine Wurzel für die Genesis unseres Typus aufgezeigt. Aber es gibt noch eine andere. Denn gerade



Abb. 6.



Abb. 7.

Abb. 6. Bronzemedailon des Kaisers Probus nach Fr. Gneechi, *I Medagliioni Romani* II Taf. 120 Abb. 9 links.

Abb. 7. Tetradrachme des Königs Antialkidas nach Amer. Numism. Soc. Museum Notes III Taf. VI 2.

die auffallende Verbindung des nach links gewandten Profils und der Rückenansicht des Bruststücks mitsamt der Ägis auf der linken Schulter hat auch hellenistische Vorläufer. Es sind dies einmal der Kameo in der Bibl. nat. in Paris, Babelon, *Catal. des camées* Nr. 228 Taf. 22, Furtwängler, *Gemmen* III 159, Abb. 113. Der König mit der makedonischen Kausia, den er wiedergibt, mag Perseus von Makedonien sein. Aber merkwürdigerweise findet sich der gleiche Bildtypus des vom Rücken gesehenen Brustbildes des Königs mit der Ägis auf der linken Schulter und dem den Speer schleudernden erhobenen rechten Arm noch auf einem zweiten Denkmal, das aber in einem ganz anderen Teil der hellenistischen Welt spielt. Nämlich auf der Tetradrachme des indo-baktrischen Königs Antialkidas, Amer. Numism. Soc. Museum Notes III Taf. VI 2 (Abb. 7) kehrt er wieder. Erwägt man diesen Zusammenhang der Bilder einmal in Makedonien, ein andermal an der Grenze des fernen Ostens, dann darf doch wohl die Vermutung lebendig werden, daß hinter diesem hellenistischen Typus eine auf Alexander d. Gr. zurückgehende Tradition steht. Der von rückwärts gesehene, nach links gewandte Held mit dem Schild auf der linken Schulter und dem von der rechten Hand geführten Lanze im Kampfgetümmel erscheint ähnlich wie auf unseren Kameen und Münzen auf dem Bild des Amazonenkampfes der Leningrader Hydria, Stephani, *Vasensammlung* Nr. 1810, *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 51;

<sup>11</sup> G. Guidi, *AfrIt.* 3 (1930) 95ff. Technau, *Arch. Anz.* 1932, 537ff. Abb. 35.

Pfuhl, *Malerei und Zeichnung* III Abb. 603. Die Hydria gehört ganz an den Ausgang der Kertscher Vasen<sup>12</sup>. Der Bildtypus von Kameo und Münze wurzelt also in der neuen Raumwelt des beginnenden Hellenismus.

Zuletzt noch eine schwierige Frage. Was hat der Intaglio mit dem Porträt des Trajan auf dem nur roh bearbeiteten Amethyst für einen Sinn? Schmuckstück irgendeiner Form kann der unförmliche Edelstein nicht gewesen sein. Daß der Intaglio etwa dazu diente, ihn als Stück des kaiserlichen Schatzes zu markieren, ist ebenso unwahrscheinlich. Denn dafür konnte man sich eines einfachen Zeichens bedienen und hatte nicht einen bedeutenden Gemmenschneider zu bemühen. Ich glaube daher, daß der Amethyst als Gußform für Glasmedaillons diente der Art, wie wir sie für Mitglieder der julisch-claudischen Familie kennen und wie sie zuerst von W. Barthal<sup>13</sup>, nachher von F. Drechsel<sup>14</sup> und schließlich von mir<sup>15</sup> behandelt worden sind. Für diese Art von Orden war das Bild des Kaisers als Welt- und Reichshaupt und Gott wie nichts anderes geeignet.

<sup>12</sup> Schefold, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* 19 Nr. 156; 139: Um 320–310.

<sup>13</sup> Ber. RGK 7 (1912) 109ff.

<sup>14</sup> *Antike Plastik* 67ff.

<sup>15</sup> Röm. Mitt. 50 (1935) 260ff.

## Mancipatio

Von *Reinhard Herbig*, Heidelberg

Das inzwischen wohl völlig erloschene Gemälde, welches der früher nach ihm benannten Casa di Ercole in Pompeji<sup>1</sup> den Namen gegeben hat, ist uns nur in der alten Zeichnung des Museo Borbonico<sup>2</sup> erhalten, wonach unsere Abb. 1.

Den einfachen Gegenstand des Bildes geben die älteren Beschreibungen übereinstimmend richtig wieder, von den Farben wird bei Helbig nur der hellviolette, also purpuree Mantel der Frau hervorgehoben. Es handelt sich um einen jener typischen Fälle römisch-campanischer Malerei, wo Figuren der griechischen Sage in eine neue Umgebung, ja in einen neuartigen Bezug zueinander gesetzt werden. Die angedeutete Räumlichkeit mit Scherwand und dicker tuskanischer Säule ist als Bauwerk ebenso irreal, wie der Zusammenhang zwischen dieser Andeutung eines wuchtigen Palastbaues und dem natürlichen Felsensitz des Herakles unsinnig ist. Auch der Pfeiler, auf welchen die Frau den rechten Arm stützt, müßte ad hoc herbeigeschafft sein, nämlich zum Stellen eines lebenden Bildes, wie wir eines vor uns zu haben glauben. Sind Raumkulisse und Versatzstücke Hinweise auf die Szenerie des Theaters? Nichts im Bilde deutet darauf hin. Das eigentümlich «Gestellte» der Malerei hat andere Gründe. Wilhelm Klein sah bereits vor 40 Jahren das Richtige<sup>3</sup>: Die beiden Gestalten des Bildes vereinigen wesentliche Züge der Erscheinung berühmter Statuen in pasticciöser Weise zu einem neuen Ganzen, dem freilich infolge eines so naiven Verfahrens der Klitterung das Leben eines echten Kunstwerkes abgeht. Ganz so einfach wie Klein es sich damals dachte, ist jedoch das Verhältnis von Urbild und Nachahmung durch den pompejanischen Maler nicht. Da ist keinesfalls schlechtweg der «myronische» Herakles Altemps, ein Werk der großen griechischen Plastik gegen 450 v. Chr., mit einer leichten Variante in der Haltung der rechten Hand abgemalt worden. Denn daß jener selbst eine klassizistische Arbeit nach dem großartigen strengen Werk westgriechischer Herkunft («Pythagoras»?) ist und daß späte Fassungen derselben Erfindung existierten, hat Phyllis Williams Lehmann aufgezeigt<sup>4</sup>. Eine solche späte Variante hat auch unser Maler aus seinem Musterbuch auf die Wand übertragen. Er war aber auf seine Benutzung der bedeutenden plastischen Schöpfung so stolz, daß er ihr alle Eigenheiten beließ, so auch den in der neuen Umgebung widersinnigen Felsenthron des Heros.

<sup>1</sup> Reg. VI 7, 6. W. Engelmann, *Führer* (1925) 81.

<sup>2</sup> III 16. *Rép. peint.* 192, 2. Helbig 1148.

<sup>3</sup> Jahresh. 13 (1910) 139ff. mit Abb. 69–71.

<sup>4</sup> *Statues on coins* (1946) 43ff.

Dies einmal erkannt, fällt es nicht schwer, auch in der Haltung der am Pfeiler sich aufstützenden Frau ein eminent plastisches Motiv hellenistischer Fassung wiederzufinden. Auch das ist Klein natürlich nicht entgangen, nur legt er sich mit dem Hinweis auf ein bestimmtes Stück<sup>5</sup> ebenso zu sehr fest, wie im Falle des Herakles Altemps. Solche einansichtig aufgebauten, wohl meist Aphroditefiguren, mit weit ausgebogener Standbeinhüfte auf den Stützpfiler gelehnt, gibt es natürlich viele. Immerhin ziehen Beinhaltung, die nicht gekreuzt ist, und Gewandmotive den Kreis enger um einen bestimmten Typus, der doch wiederum nicht so sehr häufig ist. Zu beachten wäre vor allem, daß das Aufstützen mit dem rechten Arm verhältnismäßig schon recht selten vorkommt, ja sogar als entschiedene Ausnahme gelten darf. Im ganzen Reinachschen Répertoire kommt das Aufstützen rechts nur etwa fünfmal vor<sup>6</sup>, und da ist dem Motiv eigen, daß sich die Frau mit der gesenkten Hand auf einen niedrigen, nicht mit dem Ellenbogen auf einen halbhohen Pfeiler stützt. Auch wird dabei die linke Hand regelmäßig in die Hüfte gestemmt. Das ist also grundsätzlich ein anderer Typus als der im Gemälde vertretene. Noch seltener aber ist die Haltung mit aufgestütztem rechten Ellenbogen, ungekreuzten Beinen, stark ausgeschwungener linker Hüfte als spiegelbildlicher Umkehrung des viel häufiger verwendeten gegenteiligen Motivs mit Stütze links und entsprechender weiterer Seitenvertauschung. Auch zu diesem Typus, gleichgültig ob links oder rechts aufgestützt, gehört im allgemeinen die Zusammenführung der freien Hand mit der Hüfte<sup>7</sup>. Als genaue plastische Entsprechung wüßte ich nur eine allerdings kopflose Theräer Statuette<sup>8</sup> anzuführen, von deren linkem Arm im Text der EA ausdrücklich versichert wird, er sei *nicht* in die Hüfte gestemmt gewesen. Diese Entsprechung mit dem Bild hat also das Stück vor Kleins Dresdener Figur voraus, während jene wiederum der Heroine in der Casa di Ercole durch den schleierfeinen Chiton über dem Oberkörper näher steht. Man sieht also, ein in allen Einzelheiten genaues Analogon aus der Plastik ist nicht aufzutreiben. Aber völlig klar bleibt, daß im pompejanischen Bild die Gefährtin des Herakles wie er selbst als Wiedergabe einer plastischen Vollfigur angesprochen werden muß. Und eben so eindeutig geht aus den plastischen Parallelgestalten die auch der Frauenfigur eigene aphrodisische Gesamterscheinung hervor, die sie charakterisiert. Dazu kommt die königliche Haltung und das Diadem sowie die Verbindungsgebärde zum Heros, das Auflegen der Hand auf seine Schulter mit ziemlich weit ausgestrecktem Arm. Aphrodite selbst? Kaum: kein entsprechender Sagenzug bietet sich an. Die Frage nach dem Namen der Frau ist bisher verschieden und kaum richtig beantwortet worden. Helbig nennt sie «ein Mädchen», ohne sich auf irgendeine Deutung einzulassen, «une héroïne» meint Reinach ebenso neutral,

<sup>5</sup> Eine Statuette in Dresden, vgl. seine Abb. 71. Das Stück hat Walter Müller neuerdings ausführlich gewürdigt und auf die Mitte des 2. Jh. v. Chr. festgelegt: Text zu Br. Br. Taf. 759 rechts.

<sup>6</sup> I 318. 321. 326. 344. 345.

<sup>7</sup> Vgl. Rép. stat. II 334, 6. 335, 1.

<sup>8</sup> EA 735. Rép. stat. II 334, 7.



Abb. 1.



Abb. 2.

im Text des Museo Borbonico war fragweise auf Hebe hingewiesen, was Klein annimmt, der sonst etwas salopp von einer «jungen Dame» spricht. Aber die bescheidene Himmelstochter kann diese selbstbewußte römische «Dame» nicht sein. Ihre richtige Taufe liegt jedoch gewiß nicht so sehr weit ab: die herrscherliche Haltung, Diadem und Purpurntakel in Verbindung mit dem aphrodisisch lockenden Wesen der Frau legen ihren Namen nahe. Alles paßt doch nur auf Omphale, die lydische Fürstin, die den Helden auf Grund göttlicher Fügung vorübergehend als Hörigen in ihren Besitz bekam. Eine ebenso als Liebesgöttin aufgemachte Römerin, die dem diesmal aufrecht stehenden Hercules mit gleicher Gebärde die Hand auf die Schulter legt, ist auf einem merkwürdigen Neapeler Relief<sup>9</sup> zu allem Überfluß inschriftlich als Omphale bezeichnet. Der Augenblick der Besitznahme ist auf dem Gemälde in Pompeji dargestellt und, wie mir scheint, in einer für den römischen Maler außerordentlich bezeichnenden Weise. Sie geschieht durch die oben schon näher gekennzeichnete prononciert vorgetragene Handauflegung, eine regelrechte «Verhaftung» oder besser eine *mancipatio* nach älterer römischer Rechtsauffassung.

Dabei ist wichtig, daß die Gebärde mit gestrecktem Arm aus einer gewissen Distanz zum Ergriffenen ausgeführt wird, dadurch bekommt sie erst ihren gleichsam rechtlichen Zug. Denn sie ist in keiner Weise zu verwechseln mit der Symbolik ähnlicher griechischer Gesten, wie sie uns im Kunstwerk gelegentlich entgegentreten: Eros, der jemandem liebevoll-vertraulich, aber auch innig-drängend zu redet, legt dem «Opfer» die Hand auf die zugewandte Schulter<sup>10</sup>, ebenso wie die Gattin dem Geliebten in der süßen Gewohnheit liebenden Vertrauens: Eurydike

<sup>9</sup> Roscher ML III 1 Sp. 895f. Rép. rel. III 74, 2.

<sup>10</sup> Sittl, *Gebärden* 280f. mit Abb. 32.

dem Gatten im Orpheusrelief. Aber das sind leise Gebärden aus der Regung intimsten Gefühls geboren, dabei wird nicht das Mindeste zur Schau gestellt, nichts öffentlich «begangen»<sup>11</sup>.

Gerade hierzu aber der Wille ist auf unserem Gemälde sichtbar gemacht. Eine Handauflegung dieser Art wird als solche ausgeführt und erhält dadurch ihren besonderen juristischen Sinn. Es ist einmal die römische Rechtsgeste, die der Käufer lebenden Eigentums an diesem vor Zeugen zu vollziehen hat<sup>12</sup>, und dabei erinnern wir uns sofort der Überlieferung, daß auch Omphale ihren Sklaven von Hermes käuflich erwerben mußte. Sogar der Kaufpreis von drei Talenten wird gelegentlich mitgeteilt<sup>13</sup>. Ein als Römer denkender Künstler konnte den Vorgang nur in römischer Beleuchtung sehen, so stellt er ihn als römischen Rechtsakt vor, die künftige Herrin nimmt ihren Sklaven durch den Gestus der *mancipatio* in Besitz. Daß in dem Bilde nebenbei noch der unserem Verständnis näher liegende, weil noch heute praktisch geübte Begriff der Verhaftung durch Handauflegung mitschwingt, ist wohl klar genug ohne besonderen Beweis. Dieser Rechtsbrauch ist ja allgemein genug verbreitet, um auch hier ohne weiteres verständlich zu sein<sup>14</sup>. Rechtliche Besitzergreifung im Verein mit erotischer «Verhaftung», das ist es, was die so deutlich und unmißverständlich zugleich geübte Geste der Königin am Helden, ihrem Besitz und Opfer, besagt.

Die in solcher Weise vorgenommene Auflegung der Hand auf die Schulter des Partners ist natürlich auch nicht zu verwechseln mit dem Gestus der halben Umarmung, wobei die aufgelegte Hand auf der dem Aufleger abgewandten Schulter des Partners erscheint, wenn die beiden nebeneinander stehen oder gehen. Auch das ist eine weitverbreitete Gebärde liebender Vertraulichkeit oder einigen Mit-einanders; sie findet sich überall, wo ein solches Verhältnis im Kunstwerk zum Ausdruck gebracht werden soll<sup>15</sup>. Wenn dafür insbesondere an die bekannten etruskischen Silen-Mänade- und andere Paar-Gruppen der Stirnziegel oder Bronze-geräte<sup>16</sup> erinnert wird, so geschieht es nicht ohne betonte Absicht. Es gilt nämlich, sich klar zu machen, daß das Motiv der einfachen Handauflage auf die dem Aufleger zugewandte Schulter des Partners in der griechischen Kunst fast immer mit einer Neigung des Täglichen zum Duldenden verbunden ist, wodurch die Geste jenen oben erwähnten Glanz inniger Vertrautheit erhält<sup>17</sup>. Anderseits zeigen die italienischen Zweiergruppen den gleichen Gestus gern ohne solche Gefühlstiefe vorge-tragen, in viel größerer Nüchternheit, eben als bloße Verbindungsgebärde<sup>18</sup>. Ferner

<sup>11</sup> Überblick über das klassisch-griechische Material bei H. Speier, *Zwei/figuren-Gruppen* Röm. Mitt. 47 (1932) Taf. 1–31 *passim*.

<sup>12</sup> W. Kunkel im Artikel *Mancipatio* der RE XIV 1 (1928) 27. Halbband. Sittl a. O. 129f. Das pompejanische Bild wäre dann ein unverächtliches Zeugnis für das zähe Leben, welches dem altertümlichen Mancipatio-Akt nach Kunkel 1005 innewohnt.

<sup>13</sup> Roscher ML a. O. 875f.

<sup>14</sup> Vgl. Sittl a. O. 133f. *ἐπιβάλλειν τὰς χεῖρας, manum inicere.*

<sup>15</sup> H. Speier a. O.

<sup>16</sup> Etwa Giglioli, *L'arte etrusca* Taf. 185 und 215.

<sup>17</sup> Speier a. O. Taf. 1, 3, 17, 1–2.

<sup>18</sup> Beispiele etwa *Rép. stat.* II 518/519.

ist die Handauflage mit gestrecktem Arm, also die Form unseres Gemäldes, in der griechischen Kunst offenbar verhältnismäßig selten anzutreffen<sup>19</sup> und dann immer ohne jene Note betonter Zurschaustellung in bestimmter Absicht, wie dort. Dagegen scheint die zuneigungslose aus der Distanz geübte Handauflegung wiederum im italischen Bereich geläufiger zu sein als Geste<sup>20</sup>, wenn sie natürlich auch keineswegs immer den juristischen Sinn zu haben braucht, den wir auf dem Bild sehen, sondern etwa nur der Erregung der Aufmerksamkeit des Berührten gilt. Auch die bekannten Beispiele von etruskischen Cistengriffen in Form kleiner zierlicher Figurengrüppchen, in denen die Teilnehmer sich gegenseitig die Hände mit weit ausgestreckten Armen auf die Schultern legen, gehören nicht eigentlich in unseren Kreis, denn da sind die Motive ersichtlich *ad hoc*, d. h. zur Gewinnung eines bügelförmigen Griffes erfunden<sup>21</sup>. Aber *ein* erstaunliches Analogon zum Gestus des pompejanischen Gemäldes gerade aus diesem Bereich gibt es doch noch: es ist der überaus ziervolle, originell-lebendige Cistengriff im Kopenhagener Helbig-Museum<sup>22</sup> (Abb. 2).

Freilich, was stellt dieses feine Grüppchen vor? Doch offenbar eine sportgewohnte Etruskerin mit palästritischem Gerät in der Linken, die dem Gefährten<sup>23</sup> die Hand auf die Schulter legt, wie unsere Omphale dem Herakles. Die Gebärde ist ähnlich befehlshaberisch und sicher wie dort, wenngleich die Unterwürfigkeit in der Haltung des Berührten fehlt. Nicht Herrin und Höriger stehen sich hier gegenüber, sondern wie es scheint zwei freie Sportskameraden in jener «echt etruskischen Mischung von Palästra und Erotik»<sup>24</sup>; dennoch wüßte ich keinen besseren Formvergleich zu unserem Gemälde zu nennen. Die gleiche Gebärde auf etruskisch, so ungriechisch wie irgend möglich. *Mancipatio* auch hier, jedoch in menschlich liebenswürdigerer Art geübt, weil ohne den Beigeschmack römisch-rechtlich-öffentlicher Formelhaftigkeit. Daß aber die Handlung auch diesmal in der Kunst des italischen Bereiches, etruskischer Vorstellung entsprungen, auftaucht, schlägt doch wohl eine direktere Verbindung zum Gemälde der pompejanischen Casa di Ercole, als alle griechischen Halbparallelen das vermögen. *Mancipatio*, zu welchem Zweck auch immer ausgeübt, ist eben eine Handlung, die aus italischen Empfinden heraus in die römische Rechtssphäre und von da in die bildende Kunst als allgemein verständliches Sinnbild eingegangen ist.

<sup>19</sup> Etwa Speier a. O. Taf. 2 und 7, 2.

<sup>20</sup> Speier a. O. Taf. 1, 1 aus der etruskischen Tomba Stackelberg.

<sup>21</sup> Giglioli a. O. Taf. 293 u. a.

<sup>22</sup> Bildertafeln H. 243.

<sup>23</sup> Hat er wirklich spitze Satyrohren, wie Fr. Poulsen im Text zweifelnd fragt?

<sup>24</sup> So Fr. Poulsen a. O. 120. Dazu wäre auf Theopomp frg. 222 zu verweisen (bei Athenaios XII 517): die Etruskerinnen legen großen Wert auf Körperpflege. Sie treiben oft mit den Männern zusammen Sport ... und scheuen es nicht, sich nackt sehen zu lassen.

## L'Apollon citharède d'Uriage

Par Waldemar Deonna, Genève

La statuette en bronze que voici (v. fig.), haute de 35 cm, a été trouvée jadis avec une autre lors de la construction de l'établissement thermal d'Uriage, dans le département de l'Isère, en France<sup>1</sup>. Longtemps conservée au château d'Uriage, dans la collection du comte de Saint-Ferréol<sup>2</sup>, elle appartenait depuis une vingtaine d'année à un antiquaire, auquel le Musée d'Art et d'Histoire de Genève l'a acquise en 1947<sup>3</sup>.

La Gazette archéologique de 1883 l'a signalée en quelques lignes<sup>4</sup>, et J. Overbeck en a repris les indications dans sa *Griechische Kunstmystologie* en 1889<sup>5</sup>; en 1897, S. Reinach l'a inscrite dans son *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*<sup>6</sup>. Par sa valeur artistique, comme par son intérêt typologique, elle mérite mieux que ces brèves notices, et que leurs deux croquis sommaires au trait<sup>7</sup>.

Le dieu juvénile, entièrement nu, est debout; son corps repose sur la jambe droite; la gauche, dont le pied touche le sol par l'extrémité, se croise devant l'autre<sup>8</sup>. Cette attitude instable exige à la gauche du personnage un support, disparu, sur lequel s'appuyait le bras gauche levé obliquement et quelque peu plié au coude; la plus grande partie de l'avant-bras manque. La tête, tournée à sa gauche, regarde le haut du support de ses orbites creuses qui, jadis, avaient reçu des incrustations. Quant au bras droit, replié au coude jusqu'à toucher la hanche, il tient dans sa main fermée un objet à manche arrondi à une extrémité, incurvé et évasé en spatule à l'autre, assurément un plectre. A vrai dire, ce plectre<sup>9</sup> res-

<sup>1</sup> Sur les antiquités d'Uriage, cf. Saint-Prix Berriat, *Rapport sur les antiquités et les bains d'Uriage près Grenoble*, Mém. Soc. Ant. de France 8 (1829) 291; Dr Bernard, *Notice historique sur la découverte et l'utilisation des eaux minérales d'Uriage*, Bull. Soc. Sc. Nat. et Arts industriels Isère 2 (1840/2), 1841, 357; Bonnard et Percepied, *La Gaule thermale*, 1908. – Pour d'autres travaux sur Uriage, cf. R. Montandon, *Bibliogr. générale des travaux paléontologiques et archéologiques*, France I (1917) table, s. v. Uriage.

<sup>2</sup> S. Reinach mentionne encore dans la collection Saint-Ferréol deux autres petits bronzes trouvés à Uriage, *Répert. de la stat.* IV 65, 1 (Dionysos); 72, 9 (Satyre).

<sup>3</sup> N° d'inv., 18691. – Cf. Genava 26 (1948) 2.

<sup>4</sup> Gaz. arch. 1883, 304, fig.

<sup>5</sup> J. Overbeck, *Griech. Kunstmystologie*, IV, Besonderer Teil, III, fünftes Buch, Apollon, 237.

<sup>6</sup> S. Reinach, *Répert. de la stat.* II 99, 4, fig.

<sup>7</sup> Nous l'avons sommairement décrite et nous en avons donné une image dans le journal *Les Musées de Genève* 6 (1949) n° 6.

<sup>8</sup> La jambe droite, brisée au dessous du genou, a été réparée au moyen d'une bague en laiton, de 7 mm, qui en a quelque peu augmenté la longueur, si bien qu'actuellement la pointe du pied gauche ne touche plus le sol comme elle le faisait originellement; de plus, cette pointe du pied gauche, brisée, a été mal remise en place.

<sup>9</sup> Cf. les formes diverses de plectre, Saglio-Pottier, *Dict. des ant.*, s. v. *Lyra* 1446, n° 1.

semble plutôt à un strigile. Mais on note en effet des formes inusitées du plectre dans certaines figurines gallo-romaines d'Apollon, sans doute par ignorance des auteurs sur la nature de cet instrument, jusqu'à des plectres pisciformes que tiennent les Apollons d'Allerey, de Volesvres, de la Comelle, et même en véritable poisson dans le bronze de Chavériat<sup>10</sup>.

La chevelure, partagée sur le milieu du front, est rassemblée en un épais bourrelet tout autour de la tête, et, à son sommet, en un nœud élégant dont les extrémités symétriquement opposées semblent de petites ailes; des mèches, de longueur inégale, se détachent devant chaque oreille et de chaque côté de la nuque. Cette coiffure savante, qui comporte diverses variantes, tout en conservant comme élément fondamental le nœud, apparaît déjà vers le milieu du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>11</sup>, mais elle est surtout fréquente après cette date, à l'époque hellénistique et gréco-romaine<sup>12</sup>. De nature essentiellement féminine, elle est donnée aux jeunes femmes, surtout à Aphrodite<sup>13</sup>, mais aussi à Apollon, dieu dont la chevelure n'a jamais été touchée par les ciseaux, et dont le type figuré s'alanguit et s'effémine depuis Praxitèle<sup>14</sup>. Un Apollon nu à la cithare, figure en bronze de Pompéi, qui présente de grandes analogies avec le nôtre<sup>15</sup>, en donne un exemple entre autres.

A lui seul, le plectre suffit à désigner Apollon, et cet accessoire appelle comme complément la cithare ou la lyre. L'auteur anonyme de la notice parue dans la *Gazette archéologique* suppose avec raison que la main gauche en tenait une, posée sur un cippe ou une colonne, opinion admise par Overbeck. Comme le bras gauche, lorsqu'il était entier, montait à peu près à la même hauteur que le sommet de la tête, comme celle-ci, tournée vers l'instrument qu'elle regardait, n'est pas levée, mais à peine baissée, presque horizontale, nous devons supposer que la main gauche tenait la cithare par son extrémité supérieure, et que l'instrument était à peu près au niveau de la tête, tout au plus un peu plus bas<sup>16</sup>. Le support sur lequel il reposait était-il un simple cippe, une colonne, un tronc d'arbre ? Etait-il recouvert d'une draperie, pour en atténuer la raideur verticale ? Il est difficile de le dire, les monuments offrant ces diverses possibilités.

Les images d'Apollon nu, ayant à sa gauche la cithare sur un support, tenant

<sup>10</sup> Lantier, *Les Beaux-Arts de France* 8 (1944) 80; id., *Les origines de l'art français* (1947) fig. 121 (Apollon de Volesvres).

<sup>11</sup> Ex. Aphrodite du Capitole, attribuée par certains à Scopas, au milieu du IV<sup>e</sup> siècle, Charbonneau, *La sculpture grecque classique* II pl. 81-82; Reinach, *Recueil de têtes idéales ou idéalisées* 147, pl. 186-187.

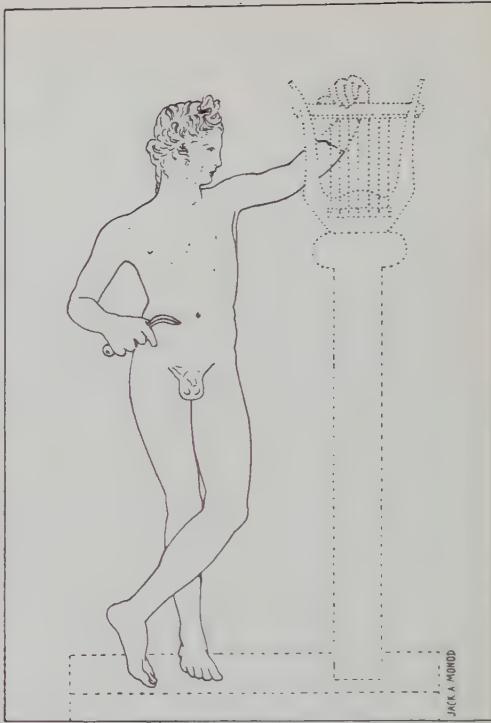
<sup>12</sup> Saglio-Pottier, s. v. *Coma* 1359; Reinach, *Recueil de têtes*, 147. 149. 150; Furtwängler, *Masterpieces* 408, n. 10; id., *Coll. Sabouroff* 22.

<sup>13</sup> ex. Bernoulli, *Aphrodite* 320, 390; Reinach, *Recueil de têtes* 147, pl. 187 (Louvre); 149, pl. 188 (coll. Barracco); 150, pl. 189 (Brit. Mus.), 151, pl. 190 (Brit. Mus.), etc.

<sup>14</sup> Cette coiffure donnée à Apollon, Overbeck, *Apollon* 147, *Apollonköpfe mit aufgebundenem Vorderhaar*, ex.

<sup>15</sup> Overbeck 198, n° 5, fig. 11; *Museo Borbonico* II pl. 23; Clarac-Reinach, *Répert. de la stat.* I 241, pl. 476 D.

<sup>16</sup> La cithare est placée à des hauteurs variables sur le support; cf. Reinach, *Répert. de la stat.*, *passim.*; au niveau de la tête, *ibid.* V 35, 7.



le plectre dans la droite<sup>17</sup>, sont nombreuses, avec diverses variantes dans l'attitude des bras et des jambes<sup>18</sup>. Parfois les jambes ne sont pas croisées l'une sur l'autre<sup>19</sup>. Ailleurs, la gauche l'est sur la droite<sup>20</sup>, comme dans notre statuette, le bras droit étant allongé ou plus ou moins replié<sup>21</sup>.

Dans les exemples précédents, le bras gauche s'abaisse plus ou moins sur la cithare que supporte le pilier. Mais son geste est autre dans l'Apollon d'Uriage,

<sup>17</sup> Le bras droit fait parfois le geste de l'Apollon lycien, c'est-à-dire est ramené sur le sommet de la tête; ex. Rizzo, *Prassitele*, pl. CXXVI (Rome, Capitole); CXXVIII (Brit. Mus.).

<sup>18</sup> Overbeck 194, VIII Gruppe. *Der nackte Kitharöde*; 196, *Ruhend mit aufgestütztem Instrument*.

<sup>19</sup> Ex. Reinach, *Répert.* I 250, 251; II 92; Overbeck, *Münztafel* IV n° 12, 302, n° 58 (Apollon nu, une draperie tombant dans le dos, le plectre dans la droite abaissée, la lyre sur une colonne, monnaie de Tavia, Galatie, Septime Sévère); n° 13, 302, n° 59 (type semblable, mais entièrement nu, la lyre sur un trépied, monnaie de Trajanopolis, Thrace).

<sup>20</sup> Peinture de Pompéi, Reinach, *Répert. de peintures grecques et romaines* 23, 1. Autres types d'Apollon à jambes croisées, mais sans cithare, Reinach, *Répert.* I 240, 7, pl. 476 B; V 40, 5 (geste de l'Apollon lycien); monnaie de Tavia, Overbeck 303, n° 73, *Münztafel* IV 28 (main gauche abaissée).

<sup>21</sup> Overbeck 218, bronzes de Liverpool, de Berlin; Reinach, *Répert.* II 93, 1 (Liverpool). — Walters, *Catal. Bronz. Brit. Mus.* (1899) 35, n° 271, pl. V (Thessalie). — Overbeck 198, n° 5, fig. 11, bronze de Pompéi; *Museo Borbonico* II pl. 23; Reinach I 241, pl. 476 D, monnaie de Tavia, Overbeck, *Münztafel* IV n° 14, 302, n° 60 (Septime-Sévère; tête du dieu tournée à sa droite). Cf. aussi l'Apollon à la cithare, aux jambes croisées, la main droite faisant le geste de l'Apollon lycien, Overbeck, 217, k, *Modification mit gekreuzten Beinen*; Reinach; II 95, 7.



puisque l'est levé obliquement de côté. On le retrouve dans une statuette en bronze de Dresde<sup>22</sup>, qui présente de très grandes analogies avec la nôtre. Il n'y a que de légères différences: le bras droit qui tient le plectre est abaissé; le bras gauche n'est pas levé autant, et il est plié davantage au coude; la chevelure est autre et détache de longues boucles sur chaque épaule. On peut cependant admettre que le bronze de Dresde dérive d'un même prototype que celui d'Uriage.

La jambe croisée sur l'autre est un détail caractéristique de notre statuette. La plastique grecque en ronde bosse n'admet cette pose que progressivement. Pour qu'elle soit possible, il faut que le corps s'appuie à un support, et ceci n'apparaît guère que dans la seconde moitié du Ve siècle av. J.-C.<sup>23</sup>. Auparavant, le corps humain au repos ne s'abandonne pas, ne sollicite pour se soutenir aucune aide extérieure. Le blessé de Bavai, où l'on voudrait reconnaître le *Volneratus deficiens* de Crésilas (vers 450), et aujourd'hui une Amazone, se soutient de sa lance. L'Amazone de Berlin (vers 440-430), qu'elle soit de Polyclète, de Crésilas, comme on tend à l'admettre, ou d'un autre maître, s'accoude à un pilier. Mais ce sont des blessés, dont la douleur excuse la défaillance, justifie le support. Cependant, vers la fin du Ve siècle, on commence à étayer le corps sans que l'action ne le justifie, par le seul désir

<sup>22</sup> Treu, Arch. Anz. 1889, 104, fig.; Reinach II 98, 10.

<sup>23</sup> Sur ce sujet, Deonna, *Du miracle grec au miracle chrétien I* (1945) 110-111.

de varier les attitudes, d'en assouplir les rythmes, et, abandonnant la fière maîtrise tant corporelle que spirituelle de jadis, d'humaniser davantage les êtres de pierre et de bronze, de les montrer plus accessibles à toutes les faiblesses, qu'ils soient divins ou mortels. En une statue et une statuette de l'Acropole d'Athènes, Athéna devait être appuyée à sa gauche, sans doute sur son bouclier, comme elle l'est sur un relief attique de 409, qui s'inspire assurément de prototypes statuaires<sup>24</sup>. L'Aphrodite de Corneto, l'Aphrodite à la tortue, toutes deux à Berlin, s'accourent sur un pilier ou une statuette archaïsante. Les mortels subissent la contagion. Peut-être en était-il ainsi d'un éphèbe nu, statuette en bronze de Munich, dont l'original remonterait vers 440 av. J.-C.<sup>25</sup>, de la jeune fille en bronze de Berrhoea, de l'école postpolycléenne à la fin du Ve siècle. Le prétendu « Narcisse » du dernier quart du Ve siècle, dans le style polycléen, pose verticalement le bras gauche sur le pilier<sup>26</sup>. Un peu plus tard, Képhisodote l'Ancien donne ce schéma à son Hermès avec l'enfant Dionysos<sup>27</sup>, modifiant un type antérieur où le dieu porte l'enfant sans appui, en marche, et non au repos, dont l'Hermès de Minturnes est un exemple<sup>28</sup>. Puis Praxitèle répète cette attitude en diverses variantes, dans l'Apollon Sauroctone, le Satyre au repos, l'Apollon lycien, etc. Cependant, dans aucun de ces thèmes la jambe du côté de l'appui n'est vraiment croisée sur l'autre, elle est encore à côté de celle-ci, ou un peu en retrait, et, dans la solution maxima, place son pied derrière l'autre<sup>29</sup>.

L'Aphrodite drapée, du type dit « Euterpe », dont on connaît plusieurs répliques, et dont on attribue généralement l'original à Alcamène, dans le dernier quart du Ve siècle<sup>30</sup>, s'appuie à gauche sur un pilier, croise la jambe gauche sur la droite. Elle offrirait, je crois, le plus ancien exemple en ronde bosse de ce motif, qui accentue la nonchalance et l'abandon des précédents. Il apparaît plus marqué encore dans un type statuaire aux nombreuses répliques, dit jadis l'Apollon à l'oie, dans lequel on a voulu reconnaître une œuvre de Scopas, le maître du IVe siècle<sup>31</sup>: Pothos, le Désir, frère d'Eros, et primitivement ailé comme lui, s'appuie sur un sceptre qu'il tient à son extrémité de son bras gauche levé, et plus bas de son bras droit replié, traversant la poitrine. Pour certains érudits toutefois, l'original du

<sup>24</sup> Praschniker, *Die angelehnte Athena*, Festschr. Amelung 176, fig. 1-4.

<sup>25</sup> Sieveking, ibid. 235, pl. 19, fig. 1-2 (l'hypothèse est cependant incertaine, le hanche-ment ne paraissant pas suffisant pour justifier l'appui extérieur).

<sup>26</sup> Picard, *Manuel d'arch. grecque II*, *Période classique*, Ve siècle, II 705, fig. 284.

<sup>27</sup> Bulle, *Der schöne Mensch*<sup>3</sup>, 1922, 42, fig. 23-24; Rizzo, *Prassitele*, pl. IV 3-4, monnaies; pl. XII-XIV.

<sup>28</sup> Picard, Rev. Arch. 1941, 95, étudie ce type d'Hermès dionysophore, qui a précédé celui de Képhisodote.

<sup>29</sup> Ex. Satyre au repos, Apollon Sauroctone.

<sup>30</sup> Reisch, *Jahresh. I* (1898) 78; Schrader, *Phidias* 204; Praschniker, Festschr. Amelung 181; Charbonneau, *La sculpture grecque classique II* 37, pl. 14.

<sup>31</sup> L'identification a été faite par Furtwängler, Münch. Ak. Sbb. 1901, 783. *Der Pothos des Skopas*. – Bulle, *Zum Pothos des Skopas*, Jahrb. 56 (1941) 121 (reconstitution, fig. 1-2; répliques, 144); Beccatti, *Il Pothos di Scopas*, *Le arti* III (1940/41); Charbonneau II (1945) 78, fig. 15; Picard, *Une réplique oubliée du Pothos de Scopas*, Rev. Arch. 1946, I, 224; id., *Manuel d'arch. grecque*, *La sculpture III*, *Période classique*, IVe siècle, 1ère partie II (1948) 653 (étude du type et de ses répliques, fig. 277 sq.).

prétendu Pothos serait un Eros appuyé des deux mains sur un flambeau, qui aurait été conçu à l'époque alexandrine, sous l'influence de Scopas et de Praxitèle<sup>32</sup>; l'auteur en serait-il un Scopas le Jeune, du IIe siècle av. J.-C.<sup>33</sup>? Quoi qu'il en soit, on le voit, une progression graduelle modifie les types du Ve siècle fermement appuyés sur leurs deux jambes, pour les accouder, puis leur faire croiser une jambe sur l'autre. Rare encore au IVe siècle, ce dernier détail devient banal dans l'art ultérieur, donné à des sujets très divers, et à ceux qui auparavant ne le comportaient pas<sup>34</sup>.

On a relevé la parenté d'attitude entre le dit Pothos scopasique et l'Apollon Sauroctone praxitélien<sup>35</sup>. Notre statuette offre des analogies avec l'un et avec l'autre. Overbeck<sup>36</sup> l'a dérivée du Sauroctone, et Treu<sup>37</sup> rattache à celui-ci la statuette de Dresde, si voisine de la nôtre. L'Apollon d'Uriage en a l'attitude générale: corps appuyé à gauche sur un pilier et fortement hanché; bras gauche levé vers le support; bras droit replié; tête tournée, mais davantage, à sa gauche. Mais elle en diffère parce que sa jambe gauche est croisée sur l'autre.

En revanche, ce dernier détail existe dans le Pothos de Scopas, dont le bras gauche est aussi levé; mais, dans celui-ci les éléments divergents sont le geste du bras droit qui traverse la poitrine, et l'obliquité du corps, si prononcée qu'on craint de lui voir perdre l'équilibre, et qui contribue à exprimer l'ardeur passionnée du dieu, alors que le Sauroctone et la statuette d'Uriage ont une pose plus tranquille et plus assurée. Le type du Pothos a été adapté à d'autres motifs, entre autres à celui de l'Apollon à la lyre, dont une statue en marbre de Naples<sup>38</sup>, des monnaies<sup>39</sup>, offrent des exemples.

Il semble donc que la statuette d'Uriage remonte à un prototype hellénistique<sup>40</sup> qui adapte l'Apollon Sauroctone de Praxitèle et le Pothos de Scopas à un Apollon citharède.

Elle date de l'époque romaine, du Ier ou IIe siècle de notre ère. A-t-elle été importée d'Italie ? Nous croyons plutôt qu'elle sort d'un atelier gallo-romain; les statuettes

<sup>32</sup> V. Müller, *Zum Pothos des Skopas*, Jahrb. 58 (1943) 154.

<sup>33</sup> Mingazzini, *Scopa minore, Arti figurative*, II (1946) n° 3-4, 137. Contre: Bulle, *Skopas und die Persönlichkeitsfrage in der griech. Plastik*, JOAI 37 (1948) 1.

<sup>34</sup> Ainsi de l'Hermès de Minturnes, en marche, à celui de Képhisodote et de Praxitèle, accoudé; du Satyre au repos de Praxitèle, accoudé, mais sans jambe croisée, au Satyre flûteur de l'école praxitélienne, à jambe croisée, etc.

<sup>35</sup> Bulle, Jahrb. 56 (1941) 142; Charbonneau, l. c.; Picard 661 n. 1.

<sup>36</sup> Overbeck, *Apollon* 237.

<sup>37</sup> Arch. Anz. 1889, 104.

<sup>38</sup> Picard 655, fig. 279.

<sup>39</sup> Ex. monnaie de Philippopolis, du temps d'Antonin: le dieu s'appuie du bras gauche à un tronc d'arbre vers lequel il tourne la tête, replie le bras droit, croise la jambe gauche sur la droite, attitude analogue à celle de la statuette d'Uriage, comme Overbeck l'a constaté. Est-ce le Sauroctone, comme le pense cet auteur, bien que celui-ci, sur d'autres monnaies et dans ses statues, ne croise pas la jambe? Overbeck 237, 304, n° 94, Münztafel V 2; Rizzo, *Prassitele*, pl. LXII, 1. Sur une monnaie de Tavia, l'Apollon lyricine croise la jambe gauche sur la droite, étend le bras droit de côté, tourne la tête à sa droite; le schéma est aussi très voisin de celui de notre statuette, Overbeck, *Münztafel* IV 14.

<sup>40</sup> Treu suppose un prototype hellénistique à la statuette de Dresde, Arch. Anz. 1889, 104.

en bronze d'Apollon à la lyre, nombreuses en Gaule, y attestent la faveur de ce thème<sup>41</sup>. Bien qu'elle reproduise un type classique, certains détails, surtout dans les traits du visage qui ont quelque chose de rude, une expression même un peu farouche, bien dans la note de l'art gallo-romain<sup>42</sup>, semblent confirmer son origine indigène.

<sup>41</sup> M. R. Lantier a publié la statuette en bronze d'un Apollon d'Allerey (Saône et Loire), qui tient le plectre dans la droite, et s'appuie de la gauche sur un pilier disparu; elle diffère de la nôtre parce que les jambes ne sont pas croisées, et parce que le bras gauche est abaissé et non levé. Il a noté que ce type a été fréquemment reproduit par les bronziers gallo-romains, spécialement en pays éduen (statuette de Volesvres, la Comelle sous Beuvray [Saône et Loire]), Chavériat (Jura), et que le grand nombre de figurines en bronze recueillies dans le Chalonnais et le Maconnais permettrait de croire à des ateliers indigènes, peut être situés à Lyon. Lantier, *L'Apollon d'Allerey*, *Les Beaux-Arts de France* VIII 78. fig; *Gallia* 4 (1946) 317. Toutefois, en plus des divergences d'attitude, la statuette d'Uriage est d'une technique bien supérieure à celle du groupe précédent.

<sup>42</sup> Sur ce caractère, Deonna, *Genava* 19 (1941) 174.

## Zwei Togastatuen in Bordeaux und ihre Beziehungen zur rheinischen Grabmalplastik

Von *H. Schoppa*, Wiesbaden

In der Schumacher-Festschrift konnte F. Kutsch die Figuren von Niederingelheim mit einigen Mainzer Grabsteinen als Erzeugnisse einer Werkstatt nachweisen, als deren Sitz er Mainz vermutete<sup>1</sup>. Es mag für die Gültigkeit seiner Anschauung sprechen, daß sich diese Gruppe bis auf einen Neufund nicht vermehren ließ, trotz dem Versuche von Gerster, das reichhaltige Material der rheinischen Plastik im 1. Jahrhundert unter verschiedene Werkstätten aufzuteilen<sup>2</sup>. Über die Richtigkeit der Methode von Gerster soll hier nicht geurteilt werden. Es sei aber darauf hingewiesen, daß die Werkstatt, der Gerster die in Frage stehenden Steine zuschreibt, von einander so abweichende Stücke vereinigen würde, daß dem Urteil des Lesers sehr viel zugemutet wird. Zudem ist es verfehlt, wenn Gerster seine Annaius-Werkstatt und damit die Gruppe um die Ingelheimer Statuen mit der Mainzer Juppiter-Säule in Verbindung bringen will<sup>3</sup>. Er übersieht dabei vollkommen, wie stark hier die Tradition der spätaugusteischen Grabdenkmäler am Rhein fortgesetzt wird, während Samus und Severus, die Söhne des Venicarius, in einem neuen, von dem bisherigen grundsätzlich abweichenden Stil arbeiten, auf dem ein Teil der qualitativ guten Totenmahlsteine weiterbaut<sup>4</sup>. F. Kutsch hat dagegen die Zusammenhänge mit der augusteischen Kunst richtig beurteilt<sup>5</sup>, ohne daß nennenswerte Vorstudien zu verzeichnen gewesen wären. Aber inzwischen hat vor allem die Arbeit von Hahl unsere Kenntnis der spätaugusteischen Plastik so weit gefördert, daß die knappe Zusammenstellung der Togati, die Kutsch 276 ff. gab, ent-

<sup>1</sup> Schumacher-Festschrift 270 ff., Taf. 25 und 26. Der hier behandelte Togatus Taf. 25 B. Vgl. dazu H. Klumbach, *Römische Grabsteine von Selzen* (Rheinhessen), M. Z. 31 (1936) 33 ff., besonders 36, wo die Liste von F. Kutsch durch die zwei Neufunde aus Selzen erweitert ist. Diese Funde machen die Lokalisierung in Mainz noch wahrscheinlicher. Ferner L. Hahl, *Zur Stilentwicklung der provinzialrömischen Plastik in Germanien und Gallien* (1937) 17 f.

<sup>2</sup> Ernstwilhelm Gerster, *Mittelrheinische Bildhauerwerkstätten im 1. Jhd. n. Chr.* (1938). Die Ingelheimer Gruppe ist in dem Kapitel *Die Annaius-Werkstatt* 60 ff. behandelt. Diese Zusammenstellung kann in keiner Weise überzeugen; zwar lassen sich stilistische Ähnlichkeiten zwischen der Mainzer Werkstatt und der Gruppe der Bingener Grabsteine (Annaius, Abdes, Hyperanor usw.) feststellen, aber von ihnen führt kein Weg zu den wohl zu früh datierten Steinen des Oclatius und Primus (Welt als Geschichte 5 [1939] Taf. 6–8), die ohne die Mainzer Juppiter-Säule nicht denkbar sind. Auch der Stein des Clodius (vgl. Anm. 9) unterscheidet sich grundlegend von den Ingelheimer Statuen. Zur Datierung des Grabsteines von Nickenich, den Gerster zu früh ansetzt, vgl. Anm. 10.

<sup>3</sup> a. a. O. 60 ff., bes. 78 ff.

<sup>4</sup> Vgl. dazu meinen Aufsatz, *Sinn und Bedeutung der römischen Plastik am Rhein im 1. Jhd. n. Chr.* in: Welt als Geschichte 5 (1939) 331 ff., bes. 339 ff.

<sup>5</sup> a. a. O. 275 ff.

wirrt werden kann<sup>6</sup>. Bei Hahl jedoch vermißt man den Versuch, Werkstattbeziehungen zwischen dem Rhein und Gallien oder Oberitalien nachzugehen, obwohl er die gallischen Denkmäler sehr stark heranzieht. Allerdings muß ihm zugutegehalten werden, daß die in dem Sammelwerk von Espérandieu<sup>7</sup> vorliegenden Abbildungen in den meisten Fällen zur Beantwortung solcher Fragen nicht ausreichen.

Der Stil dieser Mainzer Werkstatt in claudischer Zeit läßt sich folgerichtig aus dem augusteischen herleiten, dessen Zusammengehörigkeit mit der italischen Volkskunst jetzt wohl allgemein anerkannt sein dürfte<sup>8</sup>. Sein wesentliches Merkmal ist die konsequente Benutzung der Faltenwiedergabe zum Aufbau der Figur, also die Unterordnung des Körpers unter das Gewand als plastisches Element. Diese Stufe mag etwa der Stein des Clodius aus Bonn im dortigen Provinzialmuseum illustrieren. Hier wird die Figur beherrscht von dem rechteckigen Aufbau, der durch die geraden, vertikalen Falten auf der rechten Körperseite noch unterstrichen wird. Der Bausch der Toga ist eine regelmäßige Ellipse, die mit dem Umriß des frontal gesehenen Kopfes geschlossen wird<sup>9</sup>. Der Fortschritt gegenüber dem später zu behandelnden Stein des Ajacius ist offensichtlich, aber auch gegenüber dem Stein der Baebier, mit dem der Clodius gewisse Einzelheiten gemeinsam hat. Dieselben Prinzipien werden auch bei den Niederingelheimer Statuen deutlich, besonders bei dem Togatus. Man beachte die konzentrischen Halbkreisfalten auf der Tunika, die sich bei der Toga auf dem rechten Oberschenkel fortsetzen, und die eminente Wichtigkeit, die ihr Bausch auf der rechten Seite und die großen Faltenzüge auf der linken Körperhälfte haben. Hier sind die Stilmittel, die die Provinz von der italischen Volkskunst übernommen hatte, ins Monumentale ge-steigert<sup>10</sup>.

Und doch ist eine Diskrepanz spürbar: das Verhältnis vom Körper zum Gewand ist nicht restlos gelöst. An einzelnen Stelle schimmert er durch, und die Kleidung schmiegt sich den Gliedmaßen an. So entsteht der weiche Schwung der Oberfläche auf der linken Schulter, der auch die Hüften plastisch hervortreten läßt. Dieses Moment, nicht vorhanden bei dem Stein des Clodius, ist altägyptisch und kommt

<sup>6</sup> Augusteisch-claudisch sind nur ein Familiengrabstein aus Narbonne, E I 652, die Statue aus Lézignan in Tarbes E II, 1038 und aus Entrains E III, 2892. Die letztere ist mit dem Togatus aus Möhn in Trier E VI, 5229 verwandt. Ferner noch die Togastatue eines Knaben aus Trier (unveröffentlicht).

<sup>7</sup> Espérandieu, *Recueil Général des Bas-Reliefs, Statues et Bustes de la Gaule Romaine*, Bd. I-XI. Dazu als Ergänzungswerk: *Recueil Général des Bas-Reliefs, Statues et Bustes de la Germanie Romaine*.

<sup>8</sup> Hahl 12f. 56ff.

<sup>9</sup> Gerster 84; Hahl 14. Welt als Geschichte 5 (1939) Taf. 2, 2. Der Stein der Baebier: Hahl 14; E 8, 6450; GR III Taf. 16, 3.

<sup>10</sup> Es sei noch einmal darauf hingewiesen, daß im Zuge der Entwicklung (Welt als Geschichte 5 [1939] 333 ff.) der Grabstein von Nickenich (a. a. O. Taf. 4) die Endstufe dieses claudischen Stiles darstellt. Der unsichere Stand der Figuren macht die Wirkung der ornamentalen Faltenbildung zunichte, zumal jetzt das Motiv der konzentrischen Halbkreisfalten unorganisch auf beiden Beinen erscheint. Ebenso äußert sich der Manierismus darin, daß die Zickzackfalten zusammenstoßender Gewandsäume zu einem Rhombenornament umgebildet werden. Jedenfalls kann von einer solchen Geziertheit niemals der Weg zu der Gestaltung des Annaius führen, bei dem Gewandbehandlung und Faltengebung bewußt die plastische Formung der Figur bestimmen.

aus der spätaugusteischen Grabmalkunst der Rheinlande. Wir verweisen etwa auf den Grabstein des Trompeters Sibbaeus aus Mainz<sup>11</sup>, bei dem die gerundete Oberfläche der linken Körperseite sehr ähnlich ist. Daß derartige Merkmale in der untergermanischen Provinz ebenso stark ausgeprägt sind, mag auch als Beweis dafür zu werten sein, daß die Plastik des 1. Jahrhunderts am Rhein aus derselben italischen Wurzel erwachsen ist und sich eine grundsätzliche Scheidung von Kunstdenkmälern noch nicht treffen läßt, wie etwa seit der Mitte des 2. Jahrhunderts<sup>12</sup>.

Am Niederrhein mit dem Mittelpunkt Köln findet sich eine Reihe von Grabsteinen aus den Jahren von 10–35, deren typologische Übereinstimmungen sehr groß, deren stilistische Ähnlichkeiten aber nicht so groß sind, daß man sie demselben Meister zuschreiben könnte<sup>13</sup>. Es handelt sich um die Grabsteine des Vettienius, Deccius und Ajacius, die die gleiche Nischenarchitektur aufweisen, bei der das Gesims von dem Bogen der Muschel durchbrochen wird. Die stilistischen Unterschiede liegen auf der Hand: beim Vettienius und Deccius läßt sich eine kräftige Faltenbildung beobachten, die die uniforme Parallelität der Linien vermeidet. Der Kopftypus ist länglich, das Haar dick und locker behandelt. Dagegen sind beim Ajacius die Falten nicht so stark akzentuiert, es sind flache, durch Rillen getrennte Streifen, oder sie treppen sich stufenförmig ab. Diese Behandlung ist vor allem an der linken Schulter faßbar; ähnlich sind die gerundeten Falten der Tunika auf der Brust in Schichten gegeneinander abgesetzt. Auch der Kopftypus ist anders<sup>14</sup>. In dem runden Gesicht sind die großen Augen und der Mund eingebettet, das Haar ist in anliegende Strähnen gegliedert, die über der Stirn die »augusteische Zange« bilden<sup>15</sup>. Es ist wichtig, daß sich der rechte Arm plastisch durch die Toga durchdrückt, so daß das Gewand über ihm eine leichte Mulde zeigt<sup>16</sup>.

Dieselben Stilmerkmale kehren nun – und das ist für das Verständnis der provinzialrömischen Plastik am Rhein sehr lehrreich – bei einigen Steinen in Bordeaux wieder. Zunächst ein Togatus in dem Typ der Statue von Niederingelheim (Abb. 1), mit der Rechten in den Bausch der Toga greifend<sup>17</sup>. Kopf und linke Hand sind

<sup>11</sup> Sibbaeus: Gerster 56; Gr. III Taf. 2, 2.

<sup>12</sup> Diese Probleme, die bis jetzt noch stark vernachlässigt wurden, will Verfasser in einer in Arbeit befindlichen Studie zu klären suchen.

<sup>13</sup> Vgl. dazu Gerster 22ff., »Caelius-Werkstatt«; Hahl 14. Der Stein des Ajacius: Welt als Geschichte 5 (1939) Taf. 2, 1. Auch dieser Zusammenstellung Gersters kann ich nicht zustimmen, wofür im folgenden Einzelbegründungen gegeben werden. Offensichtlich gehört der Caelius-Stein nach seiner Qualität und dem deutlich abweichenden Stil (vgl. weiter oben) nicht zu der Gruppe.

<sup>14</sup> Dazu kommt, daß die Köpfe des Vettienius und Deccius leicht nach unten geneigt sind, während der Ajacius streng frontal geradeaus blickt.

<sup>15</sup> Vgl. dazu O. Brendel, *Die Ikonographie des Augustus* (Diss. Heidelberg 1930).

<sup>16</sup> Nicht so stark ausgebildet läßt sich dasselbe bei den beiden anderen Grabsteinen beobachten.

<sup>17</sup> Nicht bei Espérancieu, Kalkstein. Leider sind in der Zwischenzeit meine Notizen verloren gegangen, so daß genaue Angaben über die Maße nicht gegeben werden können. Die Größe entspricht etwa der des zweiten Togatus. Dank der Liebenswürdigkeit des Conservators des Musée Lapidaire Bordeaux hatte ich Gelegenheit, die Stücke zu photographieren. Die Abbildungen sind nach diesen Aufnahmen hergestellt. Für die Erlaubnis, die Statuen abbilden zu dürfen, habe ich der Museumsleitung zu danken.

verloren, ebenso ein Stück des Togasaumes zwischen den Unterschenkeln. Die Oberfläche des Kalksteines ist stark korrodiert, wobei der rechte Arm und die Falten am rechten Bein besonders gelitten haben. Die Figur ist als Hochrelief mit einer Rückplatte versehen, die neben dem linken Unterschenkel noch sichtbar ist. Dadurch erscheinen die Füße ungegliedert in Aufsicht, wahrscheinlich war das Lederwerk der Schuhe oder Sandalen in Farbe angegeben. Bei der gedrungenen Gestalt wird der Unterschied zwischen dem Streben nach Körperlichkeit und der plumpen Ausführung sehr deutlich. Das rechte Spielbein und der vor den Körper gelegte rechte Arm sind in Linie und Form hart, dagegen betont die Oberfläche der linken Körperhälfte Schulter und Hüfte gerundet in einem weichen Schwung, der in den Zug der großen zum rechten Unterschenkel laufenden Togafalten übergeht. Sie sind paarweise als Wülste zusammengefaßt, während die Falten auf der linken Schulter flache, treppenförmig übereinanderliegende Streifen sind. Nach demselben Prinzip sind die Falten der Tunika schichtweise gegeneinander abgesetzt.

Offensichtlich ist von derselben Hand ein weiterer Togatus, ebenfalls in Bordeaux, gearbeitet (Abb. 2)<sup>18</sup>. Von ähnlichem Typ – der rechte Arm hängt hier am Körper herab – wirkt er wesentlich gestreckter, vielleicht deswegen, weil das rechte Spielbein nicht so weit vorstößt. Auch hier ist bei der fast rundplastischen Form die Herkunft vom Relief deutlich. Es fehlen Kopf und linker Unterarm, geringfügige Beschädigungen finden sich am Gewand des Unterkörpers. Die ausgezeichnete Erhaltung der Oberfläche läßt ihn im Verhältnis zu dem ersten Togatus elegant erscheinen, wobei der Gegensatz zu den plumpen Füßen besonders ins Auge fällt. Hier ist der ornamentale Charakter der geschwungenen Körperoberfläche besonders betont, indem die Mulde über der linken Hüfte der Mittelpunkt der ausstrahlenden Falten ist: über das Unterteil der Toga ziehen sie in parallelem Schwung, rhythmisch gegliedert durch drei stark hervortretende runde Wülste, zwischen denen die Falten mehr zeichnerisch angegeben sind. Nach der linken Schulter verbreitern sich strahlenförmig die gleichmäßig abgetreppten Streifen, besonders eindrucksvoll in der Seitenansicht (Abb. 3), wo bei der von der Linken herabhängenden Toga durch die gleichmäßige Reihung eine ornamentale Wirkung erzielt wird. Die sparsamen Falten der Tunika sind ganz gleich behandelt wie beim ersten Togatus.

Alle diese Merkmale gestatten uns eindeutig, den Grabstein des Ajacius dem Meister der zwei Statuen in Bordeaux zuzuweisen. Wahrscheinlich stammt von derselben Hand auch der namenlose Grabstein eines Schiffssoldaten in Köln<sup>19</sup>,

<sup>18</sup> E II 1094, H. = 1,55 m. Das Material (Kalkstein) ist bei Espérandieu fälschlich als weißer Marmor angegeben.

<sup>19</sup> Gerster 36; E VIII, 6443; GR III Taf. 11, 4. Für die im folgenden angedeutete Annahme der italischen Herkunft dieses Meisters spricht der Umstand, daß dieser Kölner Stein sehr große Ähnlichkeiten mit einem fragmentierten Grabrelief aus Rom aufweist, das W. Altman, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit* (1905), Fig. 167 und 167a abbildet. Dargestellt ist eine ältere Frau, die die Frisur der Fulvia und Octavia trägt (H. Hofmann, Schumacher-Festschrift 239ff.). Man vergleiche die parallelen Falten des Mantel-



Abb. 1.

Abb. 2.

Abb. 3.

dessen Stelenform die des Clodius in Bonn vorwegnimmt<sup>20</sup>. Absolut vergleichbar ist zunächst der Kopf mit Gesichtstypus und Haarbehandlung, sehr ähnlich ist auch die plastische Bildung des linken Unterarms unter der Toga und die Abtreppung der Falten auf den Schultern. Auch bei dem Grabstein der Polla Matidia<sup>21</sup> treten derartige Einzelheiten auf, dagegen erinnert der Kopf mit der sehr subtilen Haarbildung stärker an den Caelius-Stein, dessen Verwandte man wohl direkt in Oberitalien suchen muß<sup>22</sup>.

Die in diesen Zeilen erschlossenen Werkstattzusammenhänge zwischen Bordeaux und Köln zeigen, wie dringend notwendig die Aufarbeitung des Materials in den französischen Museen ist. Es dürfte sicher sein, daß unser Meister aus Italien kommt (vgl. Anm. 19); denn nicht zufällig können wir denselben weichen, geschwungenen Körperumriß auf der Ara des Domitius Ahenobarbus nachweisen<sup>23</sup>. Es wäre noch zu untersuchen, ob und wie weit der in diesem sullanischen Denkmal

saumes mit den Falten des Togabausches auf dem Kölner Grabstein und die Abtreppung der Falten auf den Schultern der beiden Steine.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Gerster 84.

<sup>21</sup> Gerster 35; E 9, 6607; GR III Taf. 17, 3; Hahl 13.

<sup>22</sup> Es genügt, in diesem Zusammenhang auf die Grabstele der Volumnier zu verweisen, Röm. Mitt. 57 (1942) Taf. 10–12. Bei den Männerköpfen des Volumniersteines ist das Haar in einzelne scharf getrennte Strähnen aufgeteilt, die durch Gravierung gegliedert werden, ähnlich bei dem Freigelassenen des Caelius-Steines.

<sup>23</sup> Rodenwald, *Kunst der Antike*, 508f. Man beachte vor allem die sitzende, sich nach hinten drehende Gestalt beim Census 508. Zur Datierung und zum Stil vgl. F. W. Goethert, *Die Kunst der römischen Republik* (Diss. Köln 1931) 7ff.

verkörperte Stil auf die italische Volkskunst nachgewirkt hat, wofür einige augusteische Grabsteine sprechen<sup>24</sup>. Wahrscheinlich ist die Werkstatt aus Bordeaux dem Heer an den Rhein nachgezogen; und daß Togastatuen von ihr hier nicht erhalten sind, wird nur ein Zufall sein. Die uns bekannten Togati dieser Zeit unterscheiden sich jedenfalls grundsätzlich von ihrem Stil<sup>25</sup>. Immerhin muß aber die Werkstatt eine gewisse Wirkung gehabt haben, denn nur auf diese Weise läßt sich erklären, daß bei den Ingelheimer Statuen sich Reminiszenzen an die Togati in Bordeaux finden.

---

<sup>24</sup> Vgl. etwa den Grabstein aus Rom, Hahl Taf. 1, 1; den Grabstein aus Bologna, Jahresh. 26 (1930) Abb. 6; auch die Statue aus Marano, Hahl Taf. 1, 2 gehört hierher.

<sup>25</sup> Kutsch 275ff., vgl. Anm. 6.

## Baalbek et Rome

**La part de Rome dans la décoration sculptée des monuments du sanctuaire héliopolitain,  
d'après les découvertes récentes**

Par *Paul Collart*, Genève

### *1. «Baalbek und Rom»: la théorie de Weigand*

Les travaux exécutés par la mission archéologique allemande qui procéda, de 1900 à 1904, au déblaiement des ruines de Baalbek vinrent attirer vivement l'attention sur un ensemble monumental dont, un siècle et demi auparavant, la description de l'Anglais Wood avait révélé déjà la grandiose magnificence<sup>1</sup>. Retardée par la première guerre mondiale, la publication élaborée, sous la haute direction de Th. Wiegand, par une remarquable équipe de savants ne devait voir le jour que vingt ans plus tard<sup>2</sup>. Elle put ainsi déjà profiter des études qu'avaient suscitées, dans cet intervalle, les résultats des fouilles.

Parmi celles-ci, nulle, sans doute, n'avait fourni plus utile contribution à une juste compréhension des monuments héliopolitains que l'article d'Edmund Weigand dont nous évoquons ci-dessus le titre<sup>3</sup>. Les pénétrantes observations faites par ce savant sur le style de la décoration sculptée des temples de Baalbek apportaient, en effet, d'un même coup des clartés nouvelles sur les origines de cet art et sur la chronologie des diverses parties du sanctuaire.

En établissant, d'une part, à l'aide de nombreux et pertinents exemples, la parfaite identité de certains chapiteaux corinthiens du grand temple et de chapiteaux sculptés, sous Auguste, pour des édifices de Rome, Ed. Weigand a donné la preuve de l'influence exercée à Baalbek, dès le début du Ier siècle de notre ère, par l'art impérial d'Occident. Le rapprochement s'explique assez par la déduction, vers ce temps, à une date qu'on n'a pu d'ailleurs plus précisément déterminer, d'une colonie romaine à Baalbek<sup>4</sup>: venus de Rome, les fondateurs de la *Colonia Iulia Augusta Felix Heliopolitana* ont apporté tout naturellement avec eux les conceptions architecturales et décoratives en honneur alors dans la capitale. D'autres indices encore tendent à le montrer. Selon Weigand, commencé sous Auguste, le grand temple était achevé avant l'époque flavienne<sup>5</sup>. D'aussi nettes cons-

<sup>1</sup> Cf. R. Wood, *The ruins of Balbec*, Londres 1757.

<sup>2</sup> Baalbek, *Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1898 bis 1905*, Berlin et Leipzig, t. I (1921), II (1923) et III (1925).

<sup>3</sup> Ed. Weigand, *Baalbek und Rom, die römische Reichskunst in ihrer Entwicklung und Differenzierung*, Jahrb. 29 (1914) 37-91 et pl. 1-5.

<sup>4</sup> Cf. Winnefeld, *Zur Geschichte des syrischen Heliopolis*, Rh. Mus. 69 (1914) 141s.; *Baalbek* II 146.

<sup>5</sup> Cf. Ed. Weigand, loc. cit. 56.

tatations n'autorisaient plus, dès lors, à retenir une indication trompeusement explicite de l'historien byzantin Jean Malalas, qui en fixait la construction au IIe siècle, sous le règne d'Antonin le Pieux<sup>6</sup>. Les auteurs de la publication de Baalbek n'hésitèrent pas à se ranger à cette opinion<sup>7</sup>.

Ed. Weigand, d'autre part, a mis en lumière la vigoureuse persistance de cette influence artistique, occidentale et augustéenne, dans les constructions de Baalbek qui peuvent être datées du milieu du IIe siècle de notre ère: on la décèle encore, notamment, dans le style de certains chapiteaux du temple de Bacchus et dans le sens des coquilles des niches qui ornent l'entourage des deux cours<sup>8</sup>. Sur ce dernier point, la généralisation d'une observation faite par L. von Sybel sur des sarcophages de Rome et de Ravenne<sup>9</sup> semble, grâce à de nouveaux et très nombreux exemples, pouvoir désormais fournir un sûr critère: conformément au constant usage de l'Occident latin, les coquilles de niches, à Baalbek, rayonnent de haut en bas, tandis que partout ailleurs en Orient, elles rayonnent de bas en haut<sup>10</sup>.

Baalbek apparaît donc, selon Ed. Weigand, comme un cas particulier hautement significatif dans l'histoire de l'architecture romaine en Orient. «ein ganz besonderes Problem der römischen Reichskunst»<sup>11</sup>. Dans les colonnades et dans l'ornementation de ses temples s'inscrit l'emprise durable d'un art qui, sous Auguste, avait affirmé à Rome sa vitalité et son originalité. Ainsi marquée par la pénétration puissante de l'Occident latin, l'architecture romaine en Syrie se distingue de celle de l'Asie Mineure, restée soumise à l'influence grecque. Les temples de Baalbek en fournissent le plus splendide et le plus caractéristique exemple<sup>12</sup>.

Non content d'avoir ainsi montré en quoi les temples de Baalbek se rattachent à l'art augustéen d'Occident, et d'avoir indiqué comment ces constatations permettent d'en fixer la date, Ed. Weigand est revenu, dix ans plus tard, sur le même sujet, en une analyse à la fois plus fouillée et plus dogmatique des constructions du sanctuaire héliopolitain<sup>13</sup>.

Un examen minutieux de la structure et de l'ornementation des temples, éclairé de comparaisons nombreuses, le conduit d'abord à compléter les résultats de sa première enquête. En assignant une date précise à chaque partie des bâtiments, dont la description détaillée venait alors d'être donnée par la publication des fouilles, il put retracer fidèlement ce que fut la progression des travaux de cet immense ensemble d'édifices. Il retrouve ainsi les différentes étapes de l'effort

<sup>6</sup> Ioan. Malal. *Chronogr.* XI, Corpus script. hist. byz. vol. 15, 280 (éd. Bonn)= 0, 367 = V, 119 C: ὥστις ("Ηλιος Ἀρτωνος Ηπος ενσεβής") ἔκτισεν ἐν Ἡλιοντόκει τῇς Φοινίκῃς τοῦ Λιβάνου ναὸν τῷ Λιτού μέγαν, ἐνα καὶ αὐτὸν ὄντα τῶν θεαμάτων.

<sup>7</sup> Cf. *Baalbek* II 146.

<sup>8</sup> Cf. Ed. Weigand, loc. cit. 57 sqq.

<sup>9</sup> Christl. *Antike* II 199.

<sup>10</sup> Ed. Weigand, loc. cit. 63 sqq.

<sup>11</sup> Ibid. 39.

<sup>12</sup> Cf. ibid. 90 s.

<sup>13</sup> Ed. Weigand, *Baalbek, Datierung und kunstgeschichtliche Stellung seiner Bauten*, Jahrbuch für Kunsthissenschaft 1924/25, 77-99 et pl. 22-27; 165-196; fig.

accompli par les architectes, porté d'emblée, et jusqu'au milieu du Ier siècle de notre ère, sur la construction du grand temple, puis successivement sur la mise en œuvre du temple de Bacchus, du temple de Sheik-Abdallah et du temple rond, dès 120 sur l'entourage des cours et sur les propylées, dès la fin du IIe siècle, enfin, sur l'achèvement des travaux dont certains étaient demeurés longtemps en suspens<sup>14</sup>.

Ayant apporté ainsi une précieuse contribution à l'histoire monumentale du sanctuaire, Ed. Weigand revient alors à ses premières observations pour les ordonner et les développer en un vaste et rigoureux système<sup>15</sup>. L'emprise de Rome sur l'art de la Syrie se justifie, dit-il, par les circonstances historiques; elle fut favorisée par le rayonnement des colonies romaines; Baalbek en est le plus frappant exemple. Mais c'est encore trop peu d'en reconnaître la manifestation dans la seule ornementation des édifices, dans l'influence durable de l'art décoratif d'Occident, apporté à l'époque d'Auguste par les premiers colons. Le plan, l'élévation, l'aménagement intérieur des deux principaux temples (podium, adyton, thalamos) sont aussi d'inspiration purement romaine: «der H-Tempel wie der B-Tempel in Baalbek sind nach Grundriss, Aufriss und Raumgestaltung unmittelbar von weströmischen Vorbildern abhängig»<sup>16</sup>. Bien plus, la conception architecturale de l'ensemble, qui ne date que du IIe siècle, s'inspire du Forum de Trajan, lui-même directement dérivé du Forum d'Auguste; c'est à tort qu'on avance ici le nom d'Apollodore de Damas; l'architecture axée de Baalbek (Richtungsbau), comme aussi les détails de ses éléments, procède de prototypes d'Occident; c'est de Rome seule, que dépend l'architecture provinciale syrienne d'époque impériale<sup>17</sup>.

Ainsi s'achèvent, par l'exposé d'une théorie rigide et intransigeante, deux études nourries et perspicaces, qui, par ailleurs, mettent en évidence tant de justes et instructives constatations. L'origine exclusivement romaine et augustéenne des constructions du sanctuaire héliopolitain peut-elle être, sans autre, acceptée? L'exactitude reconnue des prémisses autorise-t-elle l'étendue et la rigueur de la conclusion? Celle-ci paraît-elle en tous points suffisamment fondée? Telle est la question qui, d'emblée, a pu se poser. Il convient aujourd'hui de l'examiner à la lumière de découvertes nouvelles.

## 2. *Critiques et faits nouveaux*

En faisant remonter jusqu'au Ier siècle de notre ère, antérieurement à l'époque flavienne, la période de construction du grand temple, Ed. Weigand était resté sur un terrain solide. Cette date se pouvait légitimement déduire du rapprochement, désormais évident, de certains des chapiteaux de cet édifice avec des chapiteaux romains d'Occident, de style augustéen. Nous avons vu qu'elle fut d'emblée

<sup>14</sup> Cf. *ibid.* 179.

<sup>15</sup> Cf. *ibid.* 179sqq.

<sup>16</sup> *Ibid.* 191.

<sup>17</sup> Cf. *ibid.* 191sqq.

admise par les auteurs de la publication de Baalbek<sup>18</sup>. Elle devait d'ailleurs, quelques années plus tard, recevoir une confirmation inattendue.

M. Henri Seyrig a publié naguère le texte d'un graffite, incisé négligemment sur le lit d'attente du tambour supérieur d'une colonne que son calibre, et l'astragale en bosse qui le décore, permettent d'attribuer avec une entière certitude au grand temple<sup>19</sup>. Le fragment avait été mis au jour lors des travaux de déblaiement de la cour effectués par le Service des Antiquités<sup>20</sup>. On reconnaît, au début de ce texte, une invocation à la bonne Fortune, et la date du 2 lôos 371 de l'ère séleucide, c'est-à-dire du 2 août 60 après J.-C.<sup>21</sup>: à ce jour, la colonne où il fut gravé n'avait donc pas encore reçu son chapiteau. Cette précieuse indication corrobore la date d'abord assignée par Ed. Weigand à l'achèvement du temple: tout au plus devrait-elle peut-être imposer quelques retouches aux précisions qu'il donne, par la suite, sur l'échelonnement des travaux<sup>22</sup>.

Il semble, notamment, que la construction du grand temple fut entreprise un peu plus récemment qu'il ne l'avait pensé. La parenté de ses chapiteaux avec des chapiteaux romains de l'époque d'Auguste n'implique pas nécessairement que tous soient contemporains: comme l'avait noté lui-même Ed. Weigand, la tradition artistique apportée d'Occident par les premiers colons a pu se maintenir à Baalbek assez longtemps vivace<sup>23</sup>. Et la comparaison des mêmes chapiteaux avec des chapiteaux du sanctuaire de Bêl à Palmyre, dont on a pu fixer la date vers 32 après J.-C., invite à ne pas faire remonter plus haut ceux de Baalbek<sup>24</sup>. D'autre part, si le projet du temple a pu être tracé déjà sous le règne de Claude, certains caractères de la construction seraient, semble-t-il, mal concevables avant l'avènement de Néron<sup>25</sup>. La construction du temple devrait donc se placer, dans le courant du Ier siècle de notre ère, un peu plus tard que ne l'a indiqué Ed. Weigand, sans pourtant que, dans ses grandes lignes, la datation qu'il avait admise en paraisse sensiblement affectée.

La justesse même de ses premières remarques a d'ailleurs pu engager Ed. Weig-

<sup>18</sup> Cf. supra p. 242 et note 7.

<sup>19</sup> H. Seyrig, *Heliopolitana*, Bull. du Musée de Beyrouth 1 (1937) 95sqq. et fig. 5.

<sup>20</sup> Sur ces travaux cf. infra p. 246s.

<sup>21</sup> Ἀγαθὴ Τύχῃ, ἐπονοῦσσα, λαοῖς β'...

<sup>22</sup> Ed. Weigand s'était d'abord contenté d'indiquer que, commencé sous Auguste, le temple était terminé «avant l'époque flavienne»; tout au plus suggérait-il alors que la construction en était déjà fort avancée sous Claude (cf. Jahrb. 29 [1914] 56 et 90). Il précisa plus tard que la façade orientale fut achevée la première, dès l'époque d'Auguste (Jahrb. für Kunsthissenschaft, 1924 25, 87s.). Comme l'a noté H. Seyrig (loc. cit. 97), cette opinion doit être révisée si l'éclat de tambour portant le graffite provient d'une colonne de cette façade, qui seule dominait la cour: s'il provient, ce qu'on ne saurait exclure, d'une partie plus récente du péristyle, il montre simplement qu'en 60 on travaillait encore, sur ce point, au montage des parties hautes de l'édifice.

<sup>23</sup> (cf. Jahrb. für Kunsthissenschaft, 1924 25, 182: «So war es in Rom und im Westen modern, als die Kolonie von dort wegging, so haben es die Künstler wohl bis in ihr Alter festgehalten und vielleicht noch den Söhnen als das einzig Richtige empfohlen.»)

<sup>24</sup> (cf. D. Schlumberger, Syria 14 (1933) 308s. note 1. L'auteur partage l'opinion de Weigand que ces chapiteaux de Palmyre sont antérieurs à ceux de Baalbek (*Palmyra, Ergebnisse ...* 154).

<sup>25</sup> Cf. A. von Gerkan, Corolla Ludwig Curtius (1937) 55. 59 et pl. 4.

gand à en exagérer la portée. Tel est le sens de la mise en garde formulée par G. Rodenwaldt, qui, tout en soulignant la pertinence de maintes observations – celle, par exemple, concernant le sens des coquilles de niches –, a tenu à en montrer les limites. Selon lui, l'influence de Rome à Baalbek n'est sensible que dans quelques éléments de l'ornementation; la structure des temples, leurs dimensions colossales, l'ensemble de la conception architecturale lui demeurent foncièrement étrangères<sup>26</sup>. Piqué au vif par ces réserves, Ed. Weigand y répondit par son second article: il en prend, en termes identiques, l'exact contre-pied<sup>27</sup>; et regroupant ses jugements, il construit sa théorie «tout à l'Occident» développée, nous l'avons vu, jusqu'à ses extrêmes conséquences. Bien qu'étayée d'arguments nouveaux, cette thèse paraît ainsi inspirée par la polémique; on ne peut qu'être frappé par son caractère absolu et unilatéral. Aux appréciations subjectives intervenues dans le débat, il était désormais nécessaire, pour faire progresser celui-ci, de substituer des faits. C'est ce qu'apporte fort à propos, une très remarquable étude.

Retenant sur un point particulier, mais essentiel – puisque de là procédait toute son argumentation –, la thèse d'Ed. Weigand, D. Schlumberger la trouve, sur ce point, en défaut. Une confrontation attentive d'un grand nombre de chapiteaux corinthiens de Syrie lui permet, en effet, d'en expliquer les formes non par une influence romaine, mais par une évolution locale, dont on peut retrouver à Antioche, dès l'époque d'Auguste, les origines, et dont on peut suivre dans les monuments du pays les différentes étapes<sup>28</sup>. A cette évolution se peuvent rattacher les chapiteaux de type oriental du grand temple de Baalbek dont Ed. Weigand avait déjà signalé l'existence<sup>29</sup>; en revanche, les chapiteaux de type occidental du même édifice, «corps étranger dans le milieu syrien», n'y trouvent pas leur place<sup>30</sup>. Il résulte de ces observations que, dans ce domaine en tous cas, les apports de l'Occident latin constatés à Baalbek n'ont pas exercé d'influence sur l'art indigène: c'est dans le nord de la Syrie que le type classique du chapiteau corinthien, conforme au canon de Vitruve, se dégage d'abord des formes plus anciennes, pour gagner ensuite la Syrie du sud, parallèlement aux progrès de la domination romaine<sup>31</sup>. Quelle qu'ait pu être l'empreinte de Rome dans l'ornementation des temples de Baalbek, c'est indépendamment que «le chapiteau vitruvien de Syrie est sorti, dans le cours du Ier siècle de notre ère, et par une évolution progressive, de chapiteaux plus anciens, orientaux eux aussi»<sup>32</sup>.

<sup>26</sup> G. Rodenwaldt, DLZ 1924, col. 131sqq.: «... auch Grundriß, Aufriß und Raumgestaltung des großen Tempels haben nichts Römisches ...»; «... die Gesamtanlage von Baalbek wäre dann als Kopie eines fröhellenistischen Syrischen Tempelbaues anzusehen ...»

<sup>27</sup> Cf. supra p. 243 et note 16.

<sup>28</sup> D. Schlumberger, *Les formes anciennes du chapiteau corinthien en Syrie, en Palestine et en Arabie*, Syria 14 (1933) 283–317 et pl. XXVII–XXXVII.

<sup>29</sup> Jahrb. 29 (1914) 49. Cf. ibid. 309.

<sup>30</sup> Cf. ibid. 316 et 309s. D. Schlumberger a signalé de même, comme un cas isolé, un chapiteau de style occidental trouvé par M. Mayence à Apamée, «parmi les débris d'édifices où se voient, par ailleurs, quantité de chapiteaux purement orientaux» (ibid. 309, note 4).

<sup>31</sup> Cf. ibid. 316s.

<sup>32</sup> Ibid. 309.

Dans un domaine limité mais caractéristique, la théorie d'Ed. Weigand se trouvait ainsi attaquée; on devait désormais admettre qu'en Syrie, «l'épuration par laquelle le chapiteau vitruvien est sorti des formes plus anciennes du chapiteau normal»<sup>33</sup> s'est accomplie sans le secours de Rome. A Baalbek même, au Ier siècle, la série des chapiteaux corinthisiens du grand temple comprend des chapiteaux orientaux à côté des exemplaires manifestement occidentaux et augustéens; si l'on y trouve, au IIe siècle, dans les chapiteaux du petit temple et dans ceux des cours, des formes de contamination, cela n'implique en aucune façon l'origine occidentale du chapiteau vitruvien de Syrie<sup>34</sup>. Les colonies romaines de Béryte et d'Héliopolis n'ont donc pas joué, dans ce pays, le rôle artistique qu'on a dit.

Cette conclusion, déjà solidement fondée sur l'observation des seuls chapiteaux corinthisiens, devait recevoir bientôt une frappante confirmation d'une découverte nouvelle, qui met en évidence, dans le décor sculpté d'un autre monument du sanctuaire héliopolitain, la coexistence de ces deux tendances artistiques, et leur entière indépendance.

### 3. *L'autel monumental et ses plafonds sculptés*

Pendant longtemps, la cour carrée du grand temple de Baalbek était restée encombrée de nombreux vestiges d'époque arabe et d'époque byzantine que, par un scrupule bien compréhensible, les archéologues allemands n'avaient pas cherché à éliminer. En 1930, le Service des Antiquités, que dirigeait alors M. Henri Seyrig, décida de les faire disparaître; le déblaiement intégral de la cour devait entraîner, notamment, la suppression de la basilique théodosienne qui en occupait la partie centrale<sup>35</sup>. Les travaux, exécutés grâce à la généreuse compréhension du gouvernement libanais, qui en fit les frais, durèrent jusqu'en 1935, et furent dirigés successivement par M. F. Anus et par M. P. Coupel, architectes. Entrepris dans le but d'améliorer la présentation des ruines et d'en consolider les colonnades, ils allaient de surcroît mettre au jour de nombreux documents épigraphiques et architecturaux, et surtout révéler l'existence, jusqu'alors insoupçonnée, d'un important monument d'époque romaine<sup>36</sup>.

En démolissant la basilique byzantine, on s'aperçut, en effet, avec surprise, qu'elle recouvrait non seulement les restes du petit autel, déjà précédemment repéré par un sondage de la mission allemande<sup>37</sup>, mais encore ceux d'un deuxième bâtiment, de dimensions beaucoup plus considérables, qui s'élevait au centre de la cour. On put, d'autre part, constater que les matériaux de remploi, dont les murs, les piliers et jusqu'aux fondations de la basilique étaient entièrement com-

<sup>33</sup> Ibid. 316.

<sup>34</sup> Ibid. 310.

<sup>35</sup> Sur cet édifice, cf. *Baalbek II* 130–143, fig. 182–200 et pl. 69.

<sup>36</sup> Cf. F. Anus, *Syria* 13 (1932) 297 sqq.; P. Coupel, *Syria* 17 (1936) 321 sqq.; H. Seyrig, *Heliopolitana*, Bull. du Musée de Beyrouth 1 (1937) 77s.

<sup>37</sup> Cf. *Baalbek I* 10 et 68; II 130s.; O. Puechstein, *Jahrb.* 16 (1901) 150. Récemment, l'autel a été en partie reconstruit par les soins du Service des Antiquités du Liban.

posés, provenaient de la superstructure de ces deux édifices, détruits pour lui faire place. L'étude attentive des blocs, jointe à celle des substructions épargnées, sur une faible hauteur, par les architectes chrétiens, a permis de se faire une idée précise de ce que fut, primitivement, l'élévation de ce nouveau monument.

Il n'entre pas dans notre propos de retracer ici en détail le processus de cette reconstitution, ni d'en démontrer l'exactitude. Qu'il nous suffise d'en esquisser les grandes lignes, en renvoyant, pour plus ample informé, à la publication du monument que nous avons faite en collaboration avec M. Pierre Coupel<sup>38</sup>.

D'après son plan, lisible sur les assises inférieures demeurées en place, le monument apparaît d'emblée comme un grand cube de maçonnerie appareillée, porté sur un soubassement à deux degrés de 21,15 m sur 20,25 m de côtés, et parcouru intérieurement de corridors et d'escaliers. Trois cent trente-neuf fragments des plafonds décorés qui recouvriraient ceux-ci ont été extraits des constructions byzantines de la cour; grâce à l'infinie variété des motifs sculptés, ces fragments ont pu être graphiquement réunis pour reconstituer sur le papier soixante-quatorze blocs complets de couverture. En raison des particularités qu'ils présentent, dans les dimensions et la disposition des décors comme dans la conformation de leur revers et de leurs appuis, ces blocs ont pu être ensuite assemblés. Puis soixante-dix-neuf autres blocs ou fragments de blocs ayant appartenu au monument ont été à leur tour reconnus, permettant de situer, par rapport à la couverture des corridors et des escaliers intérieurs, des éléments des façades et des parties hautes. La mise en place de tous ces blocs donne des indications précieuses sur la superstructure du monument. Nous savons qu'il comportait intérieurement quatre étages de corridors et d'escaliers, plus un attique formant terrasse, accessible par un cinquième étage d'escaliers à l'air libre. Chaque étage était desservi par deux corridors et quatre escaliers. La hauteur totale de la construction atteignait 15,80 m à la corniche, et 17,80 m au sommet de l'attique. Les façades, autrefois couvertes d'un revêtement de bronze, étaient ornées de pilastres et percées de fenêtres. Sur la terrasse supérieure, largement dégagée, se dressait sans doute un autel (cf. fig. 1).

La présence d'un tel monument au centre de la cour contraint à réviser, sur des points importants, les opinions qu'avait pu précédemment faire naître l'étude des ruines de Baalbek. Elle apporte, en tous cas, un élément nouveau, dont devra désormais tenir compte toute saine appréciation des problèmes que pose le sanctuaire héliopolitain.

<sup>38</sup> P. Collart et P. Coupel, *L'autel monumental de Baalbek*, Bibliothèque archéologique et historique de l'Institut français d'Archéologie de Beyrouth, t. LII, Paris, Geuthner (sous presse), avec XCVI planches hors-texte. Cf., précédemment, P. Coupel, Syria 17 (1936) 321 et pl. LVI-LVII; H. Seyrig, Bull. du Musée de Beyrouth 1 (1937) 77; M. Alouf, *History of Baalbek*, 15e éd. (1938) 82, 83, 87s.; A. von Gerkan, Corolla Ludwig Curtius (1937) pl. 4; P. Collart, Bull. de la Soc. d'Histoire et d'Archéologie de Genève 7 (1939 à 1942) 378-380; R. Dussaud, CRAI 1941, 535-538, fig.; Syria 23 (1942-1943) 37, 39 et 36, fig. 3; P. Coupel, Bull. du Musée de Beyrouth 6 (1946) 27-40 et pl. I-II, fig.; P. Collart, CRAI 1946, 151-160, fig.; R. Amy, Syria 27 (1950) 116 et fig. 28, et 122.

Du point de vue de l'esthétique architecturale de l'ensemble, on peut constater tout d'abord que cet énorme bloc de maçonnerie est bien à l'échelle de la cour. Sans lui, celle-ci paraissait vide; les masses trop restreintes des deux bassins et du petit autel ne parvenaient pas à la meubler. Elle retrouve aujourd'hui sa fonction et sa raison d'être: après les propylées et la cour hexagonale, elle n'était pas qu'un dernier vestibule du grand temple; elle appartenait déjà au sanctuaire même. Mais la découverte du monument et la restitution en hauteur qu'il en faut désormais accepter transforment, d'autre part, de façon inattendue, la perspective du temple et de ses cours, telle qu'on pouvait autrefois l'imaginer. On s'est plu, jadis, à décrire la cour carrée dominée tout entière par la façade du temple, dont le faîte atteignait trente-huit mètres au-dessus du pavement, avec ses dix colonnes dressées au haut de l'escalier d'accès monumental<sup>39</sup>. Il n'en était rien. Si curieux que cela puisse paraître, la façade du temple était invisible du seuil de la cour: la haute masse du monument la masquait toute. Ainsi l'effet de l'architecture colossale du grand temple était partiellement rompu par cet écran. Ici, comme ailleurs, les conceptions esthétiques ont cédé le pas aux nécessités du culte. La grande cour carrée n'a pas été conçue dans le seul but de mettre en valeur la façade du temple, mais pour contenir les édifices indispensables à la célébration des cérémonies qui devaient y trouver place. Elle retrouve ainsi sa pleine signification, à la fois monumentale et sacrée.

L'importance religieuse du monument, attestée déjà par sa masse et par l'emplacement de choix qui lui a été réservé, serait confirmée, s'il en était besoin, par le sort que lui ont fait subir les premiers chrétiens. C'est sur ses ruines, et sur celles de l'autel voisin, qu'après s'être acharnés à les détruire, les architectes byzantins ont résolu d'élever leur église, en remployant pour la bâtir les débris de leurs parties hautes. En même temps qu'ils affirmaient ainsi le triomphe de la foi nouvelle, ils désignaient clairement ces deux édifices comme le cœur du sanctuaire païen<sup>40</sup>. Mais comment considérer celui-ci? La structure si particulière de notre monument montre assez qu'il n'était pas romain; sa taille gigantesque, ses revêtements de bronze, sa haute terrasse accessible à la foule par le savant système d'escaliers et de corridors qui le parcouraient étonnent d'abord et déconcertent; on ne rencontre rien d'analogique dans tout l'Occident latin. C'est dans le pays même, et en faisant appel au plus vieux fonds des traditions indigènes, que M. René Dussaud a cherché l'explication de sa fonction dans les cérémonies du culte<sup>41</sup>. C'est dans le pays

<sup>39</sup> *Baalbek I* 76.

<sup>40</sup> Tandis qu'en Occident, le culte chrétien s'était fréquemment installé dans la cella transformée des temples, en Orient, la destruction des sanctuaires avait toujours précédé l'érection des églises destinées à les remplacer. Si, dans les nombreux sanctuaires de Syrie et de Palestine supprimés par décret impérial, l'église s'éleva le plus souvent sur les ruines du temple détruit (et l'on pourrait rappeler ici l'exemple fameux du Marneion de Gaza, connu par la *Vie de Porphyre* de Marc le Diaire), parfois aussi elle recouvrit l'autel, considéré comme le centre du culte païen. Cf., sur cette question, l'étude d'ensemble de F. W. Deichmann, *Frühchristliche Kirchen in antiken Heiligtümern*, Jahrb. 54 (1939) 105-136, avec un répertoire de 89 exemples recueillis dans toute l'étendue du monde antique.

<sup>41</sup> Cf. R. Dussaud, *CRAI* 1941, 530-538; *Syria* 23 (1942-1943) 33-41. A la lumière

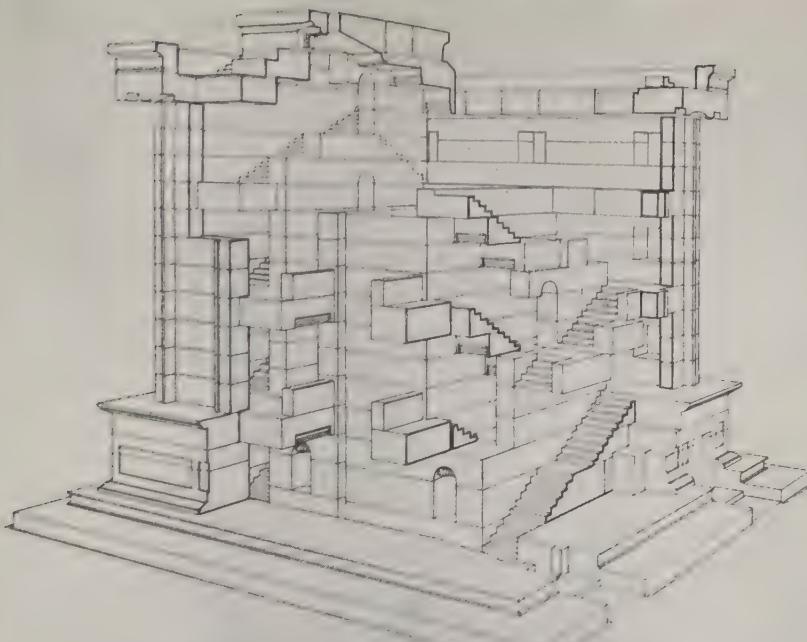


Fig. 1. Autel monumental reconstitué (dessin de P. Coupel).

même qu'à l'époque romaine on peut recueillir les indices de l'existence de monuments comparables, à Damas, à Emèse, à Kalat Fakra<sup>42</sup>. Avant cette découverte, Ed. Weigand avait pu déclarer, tout en notant, comme à regret, la persistance des dieux indigènes, que le grand temple aurait été construit pour devenir le Capitole de la colonie<sup>43</sup>. Nous savons aujourd'hui, par notre monument, que, dans le somptueux décor des colonnades corinthiennes, subsistaient, vivaces, les rites essentiels, maintenus par le clergé héliopolitain en dépit de l'afflux des colons romains<sup>44</sup>.

d'un texte de Ras-Shamra, publié par M. Ch. Virolleaud, M. Dussaud établit un rapprochement entre les cérémonies qui ont pu avoir pour cadre les constructions du temple de Baal à Ugarit et celles que postule, quinze cents ans plus tard, le dispositif nouvellement reconnu dans la cour du grand temple de Baalbek. Cf. aussi P. Collart et P. Coupel, *L'autel monumental de Baalbek*, chap. VII §§ 2 et 3 (cf. supra p. 247, note 38).

<sup>42</sup> A Damas, la tour du sanctuaire de Jupiter damascénien, qui sert aujourd'hui de minaret à la grande mosquée (cf. R. Dussaud, CRAI 1941, 538); sur des monnaies d'Emèse, que nous a signalées M. Henri Seyrig, l'effigie de l'autel monumental du dieu de cette ville (cf. A. Dieudonné, Rev. num., 4e série, 10 [1906] 142, n. 8; 144s. et pl. VI, 11-13; B.M.C. Galatia ... pl. 27, 11); à Kalat Fakra, les ruines d'un haut édifice parcouru intérieurement d'escaliers (cf. D. Krencker et W. Zschietzschmann, *Römische Tempel in Syrien*, Denkmäler antiker Architektur 5 [1938] 50sqq. et pl. 22, 23, 26; la restitution de la partie supérieure comme une pyramide, erronée selon nous, est entièrement hypothétique).

<sup>43</sup> Jahrb. für Kunsthissenschaft 1924/25, 79: «Wir haben allen Anlaß, in ihm das Capitol der Stadt zu sehen ...» Cf. aussi ibid. 179s. 189s. et Jahrb. 29 (1914) 56.

<sup>44</sup> Cf. R. Dussaud, CRAI 1941, 538.

L'autel monumental ne saurait, toutefois, être artificiellement isolé dans l'ensemble des ruines de Baalbek. Les constructions du sanctuaire sont solidaires; elle forment un tout. On le voit par le plan des bâtiments, vaste conception que n'ont point altérée les quelques modifications intervenues en cours d'exécution, ni l'inachèvement de certaines parties, rançon de l'énormité de la tâche et du temps qu'il fallut pour en venir à bout. On le voit aussi par le riche répertoire de la décoration sculptée, qui comprend, pour l'un et l'autre temple, «à côté d'éléments banals que l'on peut s'attendre à trouver sur toute bâtie de cette époque, une série de motifs dont le caractère symbolique et religieux ne fait aucun doute»<sup>45</sup>. Par les plafonds sculptés de ses corridors et de ses escaliers, l'autel monumental participe à cette symbolique commune aux deux temples. Sans doute les thèmes sont-ils, là aussi, le plus souvent conventionnels. Dans l'abondance du décor végétal, dont les rameaux s'étirent ou s'étalent, s'entrelacent ou s'épanouissent, au gré des formes variées des compartiments des panneaux, dominent l'acanthe aux feuilles découpées et des espèces insuffisamment caractérisées. Mais parfois les artistes se sont attachés à reproduire, avec une grande fidélité, des plantes bien déterminées, dont le choix n'est à coup sûr pas indifférent: au linteau d'une porte un rinceau d'épis d'orge, ailleurs, dans des baguettes d'encadrement, des rinceaux de vigne, tels qu'on en rencontre, en maints endroits, dans l'ornementation des deux temples<sup>46</sup>. Sans doute aussi les motifs figurés qui apparaissent au milieu des feuillages, têtes, serpents, masques de théâtre, n'ont-ils de même, le plus souvent, qu'une valeur d'anecdote. Mais c'est avec une intention évidente qu'ont été sculptés, comme motif principal de quatre des plafonds d'escaliers, de grands caducées ailés, semblables à celui qu'on voit représenté, tenu dans les serres d'un aigle sous le linteau du temple de Bacchus<sup>47</sup> (cf. fig. 3 et 4); l'insistante répétition de cet emblème et le choix des emplacements qu'il occupe dans le monument montrent assez l'importante signification qui lui était attribuée.

Les remarques faites à propos du nouveau monument ont donc une valeur générale; elles s'appliquent au sanctuaire tout entier. Ces remarques renforcent, on l'a vu, les doutes qu'avait déjà pu faire naître la théorie trop absolue d'Ed. Weigand. Par sa structure, par la place qu'il occupe, par le rôle qu'il jouait dans les cérémonies du culte, par le choix des motifs incorporés à son ornementation, l'autel monumental de Baalbek montre assez clairement que l'ensemble architec-

<sup>45</sup> H. Seyrig, *Syria* 10 (1929) 317. L'identité des motifs utilisés pour l'ornementation des deux temples, déjà relevée par Thiersch (Gött. Nachr. 1925, 38qq.), a fourni plus récemment leur thème initial à deux études remarquables, consacrées aux divinités et aux lieux de culte de Baalbek par H. Seyrig (loc. cit. 317s.) et par R. Dussaud (*Syria* 23 [1942/1943] 38).

<sup>46</sup> L'épi, attribut de Hadad, divinité des moissons, devenu Jupiter héliopolitain (cf. R. Dussaud, loc. cit. 51), se rencontre notamment, avec d'autres motifs, dans la décoration du portail de la cour, dans celle d'un pilastre de l'exèdre sud-est, et dans celle des grandes portes des deux temples (cf. *Baalbek* I 57 et 125, fig. 27 et pl. 55; II 64-66 et pl. 51-52). La vigne, abondamment représentée dans la décoration du temple de Bacchus, se rencontre aussi dans celle de la porte du grand temple (cf. *Baalbek* I 57, fig. 27 et pl. 55).

<sup>47</sup> Cf. *Baalbek* II 22, fig. 38; 20 et 73s.

tural dont il fait partie ne se peut expliquer par une origine exclusivement romaine. L'étude du style de sa décoration sculptée, tout en confirmant l'existence d'une influence occidentale, permet en même temps d'en fixer les limites. Par elle, nous pouvons définir avec une très grande précision quelle part de l'ouvrage doit être concédée à Rome. Ici encore, nous devons nous borner à résumer nos conclusions,



Fig. 2. Décor de plafond: volutes d'acanthe (bloc XLVI).

en renvoyant, pour leur contrôle, à la publication des documents et à l'analyse détaillée que nous en avons faite<sup>48</sup>.

Les soixante-quatorze blocs de plafonds sculptés qu'il a été possible de reconstituer avec les fragments provenant de la superstructure de notre monument viennent enrichir de notable manière le dossier de Baalbek. Considérons-les d'abord en eux-mêmes, pour confronter ensuite nos observations avec celles qu'on avait précédemment faites sur un matériel plus restreint.

Ce qui frappe d'emblée le plus dans cette décoration, c'est l'extraordinaire diversité des dessins, les innombrables combinaisons de motifs géométriques qu'ont imaginées les artistes pour varier à l'infini la composition des plafonds. Ces dessins ont pu être ramenés à un certain nombre de types (quatre pour la couverture des corridors, six pour la couverture des escaliers); ils n'en restent pas moins tous très nettement individualisés, le souci d'éviter l'uniformité ayant partout et toujours prévalu; jamais deux fois le même dessin n'est exactement

<sup>48</sup> Cf. P. Collart et P. Coupel, *L'autel monumental de Baalbek*, chap. VI, et pl. LXV à LXVI et LXXVII à XCV. Cf. supra p. 247, note 38.

répété, ni la facture exactement pareille. Nous avons dit déjà combien cette diversité nous a servis pour rapprocher les uns des autres les différents fragments d'un même bloc et, partant, pour reconstituer graphiquement les parties hautes de l'édifice. Cette mise en place, ainsi effectuée, nous a permis de constater que les dessins ne sont pas distribués au hasard dans la couverture des corridors et des escaliers du monument. Il apparaît d'emblée évident que deux ateliers distincts ont travaillé séparément, du côté nord et du côté sud, à la confection des plafonds, modulant chacun à sa guise des schémas qui lui étaient propres, à l'occasion des



Fig. 3. Décor de plafond: caducée (bloc XLIV).

schémas communs. Certes, leur initiative a dû parfois se plier aux exigences d'un plan d'assemblage préalablement établi, et qui semble avoir réglé, en quelques parties du monument, la répartition des décors (par exemple dans la couverture des corridors du rez-de-chaussée, et dans celle des corridors et des escaliers de l'étage supérieur). Mais, sous réserve de ces indications assez générales, les décorateurs ont pu travailler sur leurs chantiers respectifs, nord et sud, avec une entière indépendance.

Les dessins, toutefois, n'étaient que la trame d'une décoration sculptée, infiniment variée elle aussi. Les constructeurs du monument ont eu manifestement l'intention de couvrir de sculpture ornementale toute la surface des plafonds. Mais ce projet ne fut qu'imparfaitement réalisé: si certains des décors ont été terminés, d'autres n'ont été exécutés qu'en partie; ailleurs la sculpture n'a été qu'ébauchée; ou encore, elle fait totalement défaut, seul le schéma du décor étant indiqué. Par là, notre monument participe à cet inachèvement des temples de Baalbek qu'une étude attentive des ruines a permis de constater<sup>49</sup>; plus qu'à l'ampleur de la tâche entreprise, il est dû ici à la hâte avec laquelle la sculpture fut exécutée. Cette hâte

<sup>49</sup> Cf., sur ce point, *Baalbek I* 48.

s'explique par la nature même du travail et par le mégalithisme de la construction: les décors étant taillés en pleine pierre sur des blocs de grandes dimensions, tous différents les uns des autres, ces blocs n'étaient laissés à la disposition des sculpteurs, sur le chantier même, qu'entre le moment où ils avaient été préparés en vue de leur ajustement et le moment où ils devaient être posés. Pressés par les



Fig. 4. Décor de plafond: caducée (bloc XXXVI).

maçons, qui leur réclamaient, selon les nécessités de la mise en place, les blocs qu'ils leur avaient, pour un temps trop court, abandonnés, les sculpteurs se virent bien souvent obligés de renoncer à couvrir de décoration toutes les parties des dessins qu'ils avaient tracés. Seuls les plafonds du rez-de-chaussée, sans doute exécutés à loisir, ont été intégralement décorés. On constate qu'ailleurs, contraints de faire un choix, les sculpteurs ont porté principalement leur effort sur les parties hautes du monument: la couverture des étages supérieurs des corridors et des escaliers se distingue, en effet, par une ornementation abondante et plus complètement élaborée, tandis qu'aux étages intermédiaires, la sculpture a été très inégalement poussée; c'est aussi là qu'on voit se multiplier les emblèmes. Sans doute, aux approches de la terrasse supérieure, a-t-on voulu insister davantage, par l'abondance et par la qualité du décor, sur la signification religieuse de l'édifice. On a pu noter encore, dans la répartition des décors, une autre inégalité: aux étages intermédiaires, c'est au côté nord du monument qu'appartiennent les dix blocs dépourvus de toute ornementation, tandis que les sept blocs les plus complètement décorés proviennent tous du côté sud. Déjà l'examen des dessins nous a fait constater que deux équipes de praticiens ont travaillé concurremment,

sur deux chantiers distincts, du côté nord et du côté sud, à la décoration des plafonds. Nous pouvons maintenant préciser qu'on n'a pas apporté, sur ces deux chantiers, une même diligence à la tâche: les uns, moins zélés, moins nombreux, ou moins capables, durent laisser une grande partie du travail inachevé; les autres surent le pousser plus avant. L'étude détaillée du style et de la facture des décors confirme ces observations; elle fait en outre apparaître entre ceux-ci des différences telles que l'appartenance des sculpteurs à une seule et même tradition artistique n'en saurait raisonnablement rendre compte.



Fig. 5. Décor de plafond: hexagones (bloc 216).

Laissant maintenant de côté les plafonds par trop fragmentaires et ceux dont la sculpture n'a été qu'ébauchée, bornons notre enquête aux morceaux les plus caractéristiques de cet ensemble. Une confrontation attentive permet de les répartir en trois lots, de facture assez différente. Les premiers se distinguent par une main vigoureuse, brutale même, par une taille profonde et sommaire (cf. fig. 5 et 6); les seconds, par un relief très plat, où tout est traité en surface et d'une main légère (cf. fig. 4); les troisièmes, par un dessin ferme et net, par un modelé nuancé, d'une rare qualité (cf. fig. 2 et 3). Ces trois manières, «rude», «plate», et «belle», correspondent sans doute à la technique particulière de trois ateliers distincts de sculpteurs. Cette hypothèse est confirmée par les emplacements qu'occupaient respectivement dans la superstructure du monument ces trois catégories de plafonds. Les blocs ont, en effet, retrouvé leur place dans notre reconstitution pour des raisons étrangères au style des décors; mais ceux-ci, de surcroît, se trouvent ainsi groupés, à chaque équipe ayant été confiée une tâche parfaitement définie: l'équipe au style rude a exécuté seule l'ornementation des plafonds des corridors du rez-de-chaussée et de ceux des corridors et des escaliers du côté nord; l'équipe au style plat et l'équipe au beau style ont travaillé, soit séparément

soit en commun, à l'ornementation des plafonds des corridors et des escaliers du côté sud.

Il est aisément de reconnaître où ces dernières sont allées chercher leurs modèles. C'est aux grandes compositions florales de l'Ara Pacis que font penser les meilleurs morceaux de cette série de plafonds: telles volutes de feuillage peuvent être



Fig. 6. Décor de plafond: masques (bloc XXV).

rapprochées de celles qui développaient leurs enroulements sur les panneaux extérieurs de l'autel romain (cf. fig. 2); telle couronne de laurier ceignant un caducée, des guirlandes de la frise intérieure (cf. fig. 3). D'emblée il apparaît que ces sculpteurs ont été nourris de la grande tradition artistique romaine de l'époque d'Auguste. Mais, Ed. Weigand l'avait noté déjà, celle-ci dut se maintenir à Baalbek assez longtemps vivace<sup>50</sup>. Un léger fléchissement dans le style et l'exécution, la parenté d'autres morceaux avec des documents romains plus récents, la surcharge de certaines guirlandes, la grâce légère de boutons de rose ou de pampres, qui rappelle le naturalisme délicat goûté sous les Flaviens, sont les indices d'une date notablement plus basse. C'est dans le dernier tiers du Ier siècle de notre ère qu'on situera l'exécution des plafonds pour lesquels l'Occident romain semble avoir fourni les exemples<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> Cf. supra p. 244 et note 23.

<sup>51</sup> Pour l'analyse détaillée du style de cette décoration, et la comparaison de ses mor-

Les plafonds de style rude, en revanche, ne se laissent point ainsi ramener à des modèles occidentaux. C'est d'abord sur place, dans l'ensemble monumental des temples de Baalbek, qu'on peut leur découvrir des analogies. Il existe, en effet, dans le sanctuaire, en trois endroits, des plafonds sculptés comparables; ils couvrent respectivement une pièce en sous-sol qui fait partie des substructions de la grande cour, le péristyle du temple de Bacchus, le pronaos du temple rond<sup>52</sup>. De ces derniers ne subsistent que de menus fragments. La couverture de la pièce en sous-sol est, au contraire, intégralement conservée; par son dessin formé d'hexagones, par les motifs qui les décorent, par sa facture expressive et sommaire, elle paraît si proche de nos plafonds qu'on les croirait sortis d'un même atelier; seul l'emploi du trépan pourrait indiquer que ceux-ci sont un peu postérieurs. Quant aux plafonds du péristyle du temple de Bacchus, ils montrent un stade plus avancé de la même technique: ici, les rinceaux se découpent en dentelle sur un plan d'ombre; c'est le premier exemple à Baalbek du style ajouré, qu'on verra plus tard s'introduire à Rome, puis triompher dans l'ornementation byzantine. On a daté du règne d'Antonin le Pieux l'achèvement du temple de Bacchus, du début du IIIe siècle celui du temple rond<sup>53</sup>; la décoration de la pièce en sous-sol est sans doute contemporaine de la construction du grand temple<sup>54</sup>. Tels sont les jalons d'une évolution locale bien caractérisée, dans laquelle les plafonds de style rude de notre monument viennent trouver leur place, au dernier tiers du Ier siècle de notre ère, à la même date que, pour d'autres raisons, nous avions assignée aux plafonds de style occidental<sup>55</sup>. Ce goût pour la décoration sculptée d'une trame géométrique infiniment variée ne se confine d'ailleurs pas à Baalbek. A Palmyre, les plafonds du temple de Bêl et ceux de divers tombeaux en fournissent aussi des exemples<sup>56</sup>. Et plus tard, on le voit survivre, dans la même région, étonnamment semblable, sous le ciseau des sculpteurs musulmans, dans les stucs du palais omeyade de Qasr el-Heir el-Gharbi, en Palmyrène, dont certains motifs sont identiques à ceux de Baalbek<sup>57</sup>.

ceaux les plus caractéristiques avec leurs modèles romains, cf. P. Collart et P. Coupel, op. cit., chap. VI, § 4 B, et pl. LXXXII–LXXXVII et XCV.

<sup>52</sup> Cf. *Baalbek* I 115 et pl. 135 à dr.; II 67 sqq. et pl. 5. 23. 40–48; II 103 s. et fig. 162–164.

<sup>53</sup> Les dates données par la publication allemande (cf. *Baalbek* II 86. 109 et 148) ont été dans le premier cas confirmées, dans le second cas rectifiées par les observations d'Ed. Weigand (cf. *Jahrb. für Kunstwissenschaft*, 1924/25, 91 s. 93 sqq. 98, et *Jahrb.* 29 [1914] 61).

<sup>54</sup> Seul l'entourage de la cour, avec ses colonnades et ses exèdres, doit être daté du IIe siècle; l'infra-structure est certainement plus ancienne, et antérieure au monument central (cf. A. von Gerkan, *Corolla Ludwig Curtius* [1937] 59). Ecartant de parti-pris du Ier siècle tout ce qui ne fut pas strictement occidental et augustéen, Ed. Weigand fait descendre, à tort selon nous, jusqu'au début du IIe siècle la décoration de la pièce en sous-sol, dont il est assez curieusement réduit à expliquer la facture particulière par la hâte d'un travail exécuté à la lumière artificielle (*Jahrb. für Kunstwissenschaft*, 1924/25, 93).

<sup>55</sup> Cf. supra p. 300 et, pour la justification de cette évolution, P. Collart et P. Coupel, op. cit., chap. VI, § 4 A et pl. LXXVII–LXXXI.

<sup>56</sup> Cf. *ibid.* pl. XCIV.

<sup>57</sup> Cf. D. Schlumberger, *Syria* 20 (1939) 324 sqq., notamment 349, fig. 19, et pl. XLVI, 4 et XLVII 2; *CRAI* 1939, 547 s.

Comme les chapiteaux corinthisiens du grand temple, les plafonds sculptés de l'autel monumental se laissent donc aisément répartir, d'après leur style, en deux séries distinctes et indépendantes; l'une inspirée de l'Occident, l'autre vivant de son terroir; l'une nourrie des leçons de l'art augustéen, l'autre imbue d'une tradition indigène. Sur les chantiers du sanctuaire, les sculpteurs venus de Rome, ou demeurés fidèles à leur formation romaine, voisinaient avec les artistes locaux qui, en dépit de l'établissement des colons, continuaient de travailler dans l'esprit et selon les méthodes qui leur étaient propres. Les uns et les autres ont œuvré côte à côte à la décoration des mêmes édifices, non point mêlés pour une intime et impossible collaboration, mais se partageant topographiquement la besogne, fixés sur des ateliers distincts pour exécuter, chacun à sa manière, la tâche qui leur était confiée. Quels qu'aient pu être, à Baalbek, l'éclat et la durée de la tradition artistique occidentale, celle-ci n'y a pas exercé une exclusive et souveraine emprise; à côté d'elle, la tradition syrienne est restée vivace, rebelle à son influence. L'autel monumental en offre un caractéristique exemple. On ne saurait d'ailleurs s'étonner que, dans un édifice que ni sa structure architecturale ni sa destination religieuse ne permettent de rattacher à Rome, une part importante de l'ornementation ait été réservée à des ateliers locaux. Si, au cœur même du sanctuaire héliopolitain, peuplé de colons romains, s'affirme ainsi, dès le Ier siècle, la vitalité de l'art indigène, à plus forte raison peut-on mettre en doute que l'ensemble du pays ait été pénétré de façon durable et profonde par le rayonnement de ce nouveau foyer d'art augustéen.

#### *4. Conclusion*

La décoration sculptée des temples de Baalbek est un vaste et complexe problème, qui comporte de nombreuses et lointaines ramifications. Nous n'avons pas voulu prétendre à en faire le tour, encore moins à en reprendre en détail les termes: on trouvera présentés et analysés ailleurs les documents sur lesquels nous fondons nos remarques. Notre propos fut simplement, ici, de confronter diverses opinions à la lumière des plus récentes découvertes, et de montrer en quoi celles-ci ont enrichi et précisé nos connaissances.

Notons d'abord que l'ornementation de l'autel monumental du centre de la cour apporte une preuve nouvelle de l'influence exercée à Baalbek par l'art décoratif de l'Occident romain. Dans une partie de ses plafonds sculptés, on rencontre des motifs comparables aux motifs floraux de l'Ara Pacis, traités dans le style de l'époque d'Auguste; d'autres semblent inspirés plutôt par le goût qui prévalut à Rome aux époques julio-claudienne et flavienne. Ces plafonds confirment une observation capitale qu'avait présentée Ed. Weigand à propos des chapiteaux corinthisiens des deux temples: la présence et la persistance dans les bâtiments du sanctuaire héliopolitain de la grande tradition artistique augustéenne, introduite par les fondateurs romains de la colonie, et dont on discerne jusqu'au milieu du IIe siècle des traces caractéristiques.

De plus, les conclusions d'ordre chronologique que Ed. Weigand a tirées de l'étude attentive de l'ornementation des édifices, guidé par cette observation liminaire, demeurent, dans leurs grandes lignes, valables. L'attribution au Ier siècle de la construction du grand temple a été vérifiée par la découverte d'un graffite daté; et l'échelonnement des travaux des différentes parties du sanctuaire paraît bien avoir été tel qu'il l'indique. Sur quelques points, toutefois, des retouches se sont révélées nécessaires: elles concernent, par exemple, la date de l'achèvement du grand temple (dont les plus anciens chapiteaux ne seraient pas antérieurs au second tiers du Ier siècle), et celle de l'établissement de l'infra-structure de la cour carrée (dont un élément caractéristique de la décoration fut exécuté déjà vers le même temps). Ces retouches se fondent, notamment, sur une plus juste appréciation du style d'une portion importante de l'ornementation, dont les trouvailles nouvelles permettent de reconnaître enfin plus précisément l'époque et la nature.

Déjà D. Schlumberger avait démontré que ceux des chapiteaux du grand temple qui ne sont pas du type occidental trouvent leur place dans une évolution syrienne du chapiteau corinthien, dont il a pu grouper de très nombreux jalons. Il existait donc à Baalbek, dès le milieu du Ier siècle, deux ateliers distincts de sculpture décorative, rattachés à deux traditions différentes, et d'où sont respectivement sorties ces deux séries de chapiteaux; à côté des artistes latins, nourris des leçons de Rome, des artistes locaux ont travaillé indépendamment, dans la manière qui leur était propre, à l'ornementation du temple. Il est frappant de constater que l'étude des plafonds sculptés de l'autel monumental, construit sans doute à l'époque flavienne, nous a conduit, parallèlement, à des conclusions identiques. Seule une partie de ces plafonds, inspirés d'exemples romains, se rattachent à l'art d'Occident; les autres, d'un style tout différent, relèvent d'un art local qui n'avait pas été supplanté; ils trouvent leur place dans une évolution dont, à Baalbek même, le plafond d'une pièce en sous-sol, les plafonds du péristyle du temple de Bacchus et les plafonds du pronaos du temple rond constituent, à d'autres moments, les jalons. La stricte localisation, à l'intérieur du monument, de ces deux catégories de plafonds montre, là encore, l'indépendance réciproque des deux ateliers de sculpteurs qui les ont simultanément exécutés. Les réserves exprimées par D. Schlumberger se trouvent donc ainsi fortifiées. Plafonds et chapiteaux concourent à établir qu'à Baalbek, la vitalité de l'art indigène a d'emblée pu fixer des limites à la pénétration romaine. Du même coup se restreint aussi la portée des remarques qu'avait formulées Ed. Weigand.

Les documents dont nous venons de parler ne parviennent pas, en effet, à s'intégrer dans un système qui prétend revendiquer pour l'Occident seul l'origine non seulement de l'ornementation mais du plan, de l'élévation, des dispositions intérieures et de l'ensemble de l'aménagement des temples et de leurs cours. Ils montrent qu'un art local, dont Ed. Weigand a méconnu l'importance, demeurerait à Baalbek vivace, aux côtés du puissant courant venu de Rome. La découverte

et la reconstitution de l'autel monumental ont de plus révélé que le culte des dieux de Baalbek n'aurait pu s'accommoder de bâtiments conçus, dans toutes leurs parties, d'après les plus pures traditions romaines. Les formes si curieuses de cet édifice ne se peuvent expliquer que par des traditions indigènes et par les exigences de cérémonies dont l'origine doit être cherchée sur place dans le plus lointain passé du sanctuaire. Sans doute les mêmes exigences ont-elles aussi déterminé certaines particularités de la structure des temples sur lesquelles G. Rodenwaldt avait attiré déjà l'attention. Là s'exprime la nature véritable et la raison d'être de ce vaste ensemble de constructions. Le vieux sanctuaire héliopolitain a pu recevoir des colons une parure romaine; on a pu désigner ses dieux par des noms latins, entourer d'un décor somptueux leurs autels; par leur structure singulière, ceux-ci témoignent encore de la vitalité des rites millénaires, comme la part laissée aux sculpteurs locaux dans l'ornementation des édifices prouve la vitalité de tendances artistiques foncièrement étrangères à Rome.

Sans quitter le domaine de l'art décoratif, qui lui avait fourni de si fructueuses observations, Ed. Weigand aurait pu déjà se douter que celles-ci n'étaient pas absolument sans contre-partie. Si justes et perspicaces qu'aient été ses remarques, si utiles aussi, nous y insistons, pour comprendre l'histoire monumentale du sanctuaire, elles n'autorisaient pas, cependant, les vastes conclusions qu'il développe au terme de son second article. La présence à Baalbek d'un foyer d'art décoratif augustéen n'implique pas, on l'a vu, l'élimination de tout art local; encore moins, la faveur exclusive des conceptions architecturales de l'Occident latin; et la disparition des cultes indigènes. Il était a priori bien difficile d'admettre que des constructeurs romains aient édifié seuls le colossal ensemble des temples de Baalbek, en faisant table rase de toute tradition antérieure, et dans le seul but de doter d'un Capitole la nouvelle colonie héliopolitaine. A la suite des études auxquelles ont, plus récemment, donné lieu les cultes et les dieux de Baalbek, l'ornementation sculptée des édifices du sanctuaire, la découverte et la reconstitution de l'autel monumental de la cour<sup>58</sup>, il n'est plus possible aujourd'hui de maintenir intégralement cette opinion. Cet exemple, une fois de plus, laisse toucher du doigt les dangers de l'esprit de système, les abus auxquels peut conduire une généralisation hâtive, et la fragilité de toute théorie qui ne repose pas entièrement sur l'observation solide des faits.

<sup>58</sup> Cf. notamment H. Seyrig, *La triade héliopolitaine et les temples de Baalbek*, Syria 10 (1929) 314–356; D. Schlumberger, *Les formes anciennes du chapiteau corinthien en Syrie, en Palestine et en Arabie*, Syria 14 (1933) 283–317; H. Seyrig, *Heliopolitana*, Bull. du Musée de Beyrouth 1 (1937) 77–100; A. von Gerkau, *Die Entwicklung des großen Tempels von Baalbek*, Corolla Ludwig Curtius (1937), 55–59 et pl. 4; D. Schlumberger, *Le temple de Mercure à Baalbek-Héliopolis*, Bull. du Musée de Beyrouth 3 (1940) 25–36; R. Dussaud, *Temples et cultes de la triade héliopolitaine à Baalbeck*, Syria 23 (1942–1943) 33–77 (cf. CRAI 1941, 530–538); P. Collart et P. Coupel, *L'autel monumental de Baalbek* (sous presse, cf. supra p. 292, note 38).

# Vom römischen zum christlichen Rundbau

## Eine raumgeschichtliche Skizze

Von *Michael Stettler*, Bern

I. Es ist ein lohnendes Unterfangen, dem Architekturwandel im frühchristlichen Rom am Gebilde des Rundbaues nachzugehen<sup>1</sup>. Kraft seiner Grundfigur wohnt dem Rundbau etwas Vollkommenes inne, seine Bedeutung im Osten und im Westen lotet in Tiefen der Gottes- und Menschenverehrung<sup>2</sup>. Schöpferische Geister haben sich zu allen Zeiten in besonderer Hinwendung mit ihm abgegeben. So waren beispielsweise im Constantina-Mausoleum in Rom, jüngst noch lesbar. Dutzende von Namen des 16. und 17. Jahrhunderts in die Wand geritzt, Künstler und Stecher aus aller Herren Länder, deren Namen und Werke auch sonst zum Teil überliefert sind. Und umgekehrt finden sich unter den Blättern, die von Antonio da San Gallo, Bramante, Peruzzi, Sansovino, Vignola und andern erhalten sind, immer wieder spätömische Rotunden<sup>3</sup>. Mag in der geometrischen Vollendung des Grundrisses auch die Grenze der Entwicklungsmöglichkeit beschlossen sein – deutlicher als an minder festgelegten Typen lässt sich hier doch der Wandel des Raumgefühls im Übergang aus der einen in die andere Zeit wahrnehmen. Ähnlich wie man am Schritt des Menschen drei Bewegungsphasen unterscheiden kann – Ausgangsstellung, Übergangsstellung und neue Grundstellung –, sei der hier skizzierte Schritt anschaulich gemacht am Beispiel des römischen Nischenrundbaues, am Übergangsbeispiel des Nischenrundbaues mit innerem Umgang, der formal am Alten haftet, räumlich aber die byzantinische Verunklärung vorwegnimmt, und schließlich am Beispiel eines Umgangsbaptisteriums, in dem der neue Raumgedanke auch konstruktiv den entsprechenden Ausdruck gefunden hat.

Das häufige Auftreten des Rundbaues in der mittel- und spätömischen Architektur mag zusammenhängen mit der vom Römer entwickelten Fertigkeit des Wölbens überhaupt<sup>4</sup>. Zuerst wird immer die überwältigende Leistung von Hadrians

<sup>1</sup> Die vorliegende Skizze ist aus einer Bearbeitung spätantiker Rundbauten in Rom und Latium hervorgegangen, die der Verfasser mit F. W. Deichmann (Rom) und A. Tschira (Karlsruhe) für das Deutsche Archäologische Institut in Rom unternommen hatte.

<sup>2</sup> Dazu neu: B. Smith, *The Dome. A Study in the History of Ideas*. Princeton (USA) 1950. Mit zahlreichen Literaturangaben. – K. Lehmann, *The Dome of Heaven. The Art Bulletin* März 1950, 1.

<sup>3</sup> Vgl. A. Bartoli, *Monumenti Antichi di Roma nei Disegni degli Uffizi di Firenze*. Rom 1914, Bd. I–V.

<sup>4</sup> Zum Ursprung der römischen Wölbungsarchitektur vgl. die Deutung von G. v. Kaschnitz-Weinberg, *Die mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst*. Frankfurt 1944. – Zur römischen Kuppel neu: C. C. van Essen, *Quelques Coupolés Romaines*. Mélanges Charles Picard Bd. II, Paris 1949, 1047.

Pantheon zu nennen sein. Eine Halbkugel von 43 m Durchmesser ruht auf einem Mauerzylinder, dessen Höhe gleich dem Radius der Kuppel ist. Raumdurchmesser und Raumhöhe sind also gleich, das Schwindlige des Kugelinneren ist nahezu erreicht, ja der Raum wirkt fast schon eher als Hohl- denn als Innenraum. Goethe fand dafür das Bild vom abgeschlossenen Unendlichen, damit an den antiken Kosmos erinnernd, den die griechischen Götter als klar umrissene Gestalten und auch die römischen noch als fühlbar waltende Numina bewohnen.

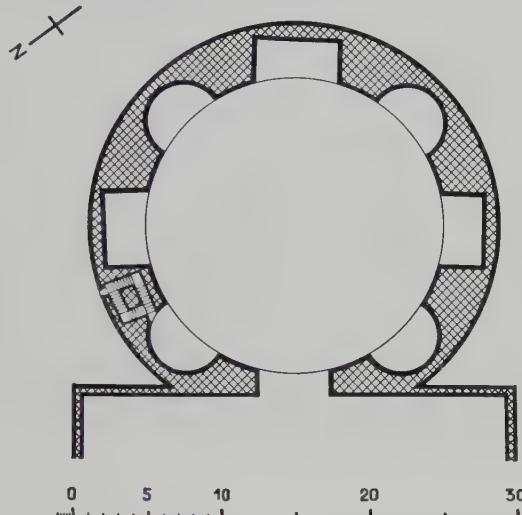


Abb. 1. Tor Pignattara vor Rom. Grundriß (A. Tschira).

In seiner Größe bildet das Pantheon eine Abwandlung des in den römischen Rotunden üblichen Grundrisses, der sich gleich blieb, ob es sich um einen selbständigen Bau handelte oder um einen Teil aus größeren Komplexen wie Therme, Kaiserpalast oder Villa. Ein innen kreisrunder Raum wird durch Bogennischen rhythmisiert, die in den Hauptachsen rechteckigen, in den Diagonalachsen halbrunden bis hufeisenförmigen Grundriß haben (Abb. 1). Konstruktiv dienten diese Nischen zur Entlastung der gewichtigen Mauermassen, die als Hohlzylinder hochgeführt sind – in denen sich zuweilen, wie im Pantheon, eine strukturelle Auflösung ankündigt. Das Motiv der Nischen wurde ästhetischen Wirkungen dienstbar gemacht durch Aufstellung von Sarkophagen oder Statuen. Indessen sind auch andere Gründe für die Einführung von Nischen genannt worden, so die Wiederherstellung des räumlichen Gleichgewichts, das durch das unerlässliche Vorhandensein einer einseitigen Eingangsnische gefährdet war.

Auf der zylindrischen Umfassungsmauer ruht die meist halbkugelige Kuppel, die nach außen durch eine Attika oder ein flachgeneigtes Kegeldach maskiert wird. Das Licht strömt durch Fenster, die in oder über den Nischen angebracht sind, ins Innere; dem Raum ist aber am gemäesten das durch eine Öffnung im Scheitelpunkt wie durch ein Auge einströmende Tageslicht.



Abb. 2. Tempio della Tosse bei Tivoli. Anonymer Stich.

Die Konstruktion ist meist aus Ziegelmauerung mit Füllwerk. Für die Gewölbe diente häufig eine koordinatenartig angeordnete Armierung aus Ziegelrippen und -gurten, zwischen die, unter Verwendung einer nachher wieder entfernten Schalung, ein betonähnliches Gemisch aus Mörtel-, Bims-, Tuff- und Ziegelbrocken gegossen wurde. Zur Verminderung des Gewichtes wurden zuweilen hohle Tongefäß(e) (pignatte) in das Gewölbe eingemauert; so bei dem nachmals Tor Pignattara genannten konstantinischen Mausoleum in der römischen Campagna, dessen Grundriß für diese Rundbauten typisch ist<sup>5</sup>. Eine lange Nachfahrenreihe bilden die Nischenräume der Baptisterien im ganzen Mittelmeerraum von Syrien über Dalmatien und Oberitalien nach Südfrankreich und bis in die Schweiz<sup>6</sup>.

Charakteristisch für die römischen Rotunden ist ihre «Einräumigkeit». Wo der Betrachter innerhalb des Raumes auch stehen mag, in der Mitte oder am Rand, seine Raumwahrnehmung bleibt unverändert, ungeteilt. Der Raum bleibt umgrenzt, überschaubar, rund wie der antike Kosmos selbst. Ja, er scheint dieses Betrachters nicht zu bedürfen, schließt Richtung aus und fast auch Zweck,

<sup>5</sup> A. Tschira, Arch. Anz. 1941, 737, Abb. 1. – F. W. Deichmann, *Frühchristliche Kirchen in Rom* (Basel 1948) 19, Plan 2.

<sup>6</sup> S. Steinmann-Brodtbeck, *Das Baptisterium von Riva San Vitale*. Zeitschrift für schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 3, 194. – Über die inneren Zusammenhänge von Taufe, Tod und Auferstehung in spätromischen Mausoleen und frühchristlichen Baptisterien vgl. R. Krautheimer, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 1942, 20.



Abb. 3. Sog. Tempel der Minerva Medica in Rom. Anonyme Zeichnung des 17. Jahrh.



Abb. 4. Spalato, Mausoleum des Diokletian R. Adam sculps.

es sei denn, wie schon im griechischen Heroon, die Feier eines Einzelnen, Einzigen<sup>7</sup>. Die gleichmäßige Helligkeit, die den Raum besonders im Fall eines Oberlichtes erfüllt, steigert den einheitlichen Eindruck (Abb. 2).

Die Grundkonzeption des einräumigen Rundbaues waltet auch in Bauten mit abgewandeltem konstruktivem System wie im Nymphaeum der licinianischen Gärten, dem sog. Tempel der Minerva Medica in Rom. Zu zehn vermehrt, rücken hier die Hufeisennischen dicht aneinander, der Mauerring löst sich, auch nicht mehr maskiert wie im Pantheon, in einzelne Pfeiler auf, diese tragen einen gleichfalls nur aus Pfeilern und Bögen gefügten Lichtgaden, auf dem die Kuppel aus Rippen und Füllwerk sitzt – ein Ziegelskelettbau voll kühner Straffheit, zu kühn, wie die bald sich aufdrängende Verstärkung und der spätere Einsturz der Kuppel erweisen sollten. Die Nervatur dieses konstantinischen Ingenieurtraums ist seit dem 16. Jahrhundert immer wieder in Zeichnungen schön festgehalten worden (Abb. 3).

Die Konzeption ändert sich im Grunde auch dann nicht, wenn zwischen den Nischen Säulen vor die Wand gestellt und durch ein verkröpftes Gebälk an sie zurückgebunden werden, wofür das Mausoleum des Diokletian das bedeutendste Beispiel ist. Die Säulen haben keine konstruktive Funktion, auch gliedern sie nicht den Raum, nur die Wand, von der sie kaum gelöst sind (Abb. 4.)

II. Die Grundkonzeption ändert sich erst in dem Augenblick, da die Säulen in den

<sup>7</sup> Zu den Zusammenhängen von Heroon, Martyrium, Grab- und Memorialkirche vgl. vor allem A. Grabar, *Martyrium*. 2 Bde, Paris 1946; ferner neu: S. Guyer, Grundlagen mittelalterlicher abendländischer Baukunst, Einsiedeln 1950.

Raum hineingestellt werden. Statt des einen Raums entsteht ein Mittelraum mit konzentrischem Umgang. Die Säulen sind nun, im Gegensatz zu denen im Mausoleum von Spalato, die man, «ohne daß Blut flösse», entfernen könnte, die Kuppel zu tragen bestimmt: dies ist die Lösung von Santa Costanza, dem römischen Mausoleum von Konstantins im Jahre 354 n. Chr. verstorbener Tochter Constantina, das möglicherweise noch zu ihren Lebzeiten errichtet und vielleicht ursprüng-

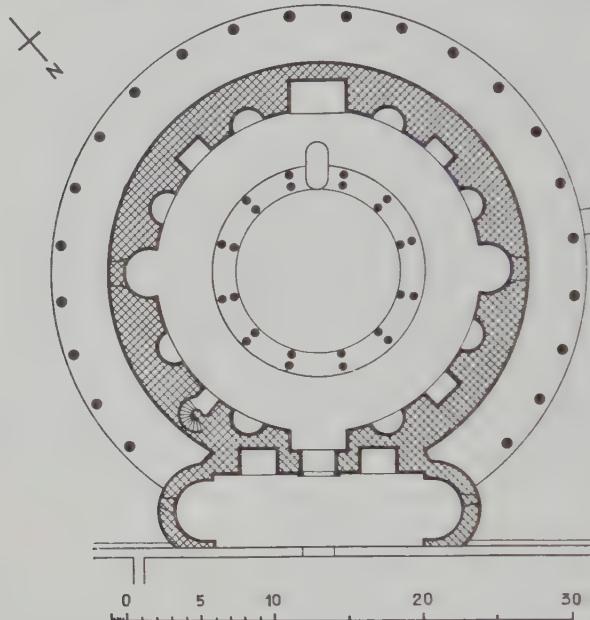


Abb. 5. S. Costanza in Rom. Grundrißrekonstruktion.

lich als Baptisterium geplant worden ist (Abb. 5)<sup>8</sup>. Die Vereinigung antiker und byzantinischer Elemente in diesem Bau- und Kunstwerk ist einzigartig. Der innere Umgang ist schwerlich aus einem Bedürfnis nach Raumerweiterung hervorgegangen – das viel ältere Pantheon ist fast doppelt so groß ohne Säulenunterteilung. Andere Gründe sind wahrnehmbar.

Der Raum ist noch halb antik: eine schmale Säulenhalle zieht sich um einen Hof, von den viereckigen Säulenhöfen forensischer Basiliken her bekannt, nur daß in S. Costanza der Hof rund ist und überwölbt. Halb auch schon nachantik: die Doppelreihe verunklärt die Raumgrenze und löst sie auf. Während in den früheren Rundbauten das Raumbild ringsum geschlossen, einheitlich und überschaubar war, ist hier das Raumerleben zwiefältig<sup>9</sup>. Es wirkt sich nicht mehr an allen Stellen gleich aus. Der Raum kann einmal umschließend, von der Mitte aus, empfunden werden. Die durch einen tambourförmigen Lichtgaden von oben hell

<sup>8</sup> A. Sjöqvist, *Opuscula Archaeol. Inst. Rom. Suec.* IV (1946) 144.

<sup>9</sup> W. Zaloziecky, *Die Sophienkirche in Konstantinopel und ihre Stellung in der Geschichte der abendländischen Architektur*, 2 Bde (Rom 1936), Bd. I 33.



Abb. 6. S. Costanza in Rom. Zeichnung von Giov. Antonio Dosio. 16. Jahrh.

beleuchtete Mitte begleitet der Umgang nur mehr als wechselnder Licht- und Schattengrund. Die gleichmäßige Verteilung des Lichtes innerhalb des Raumganzen ist aufgehoben, desgleichen die Überschaubarkeit. Die Wand ist, immer von der Mitte aus gesehen, entstofflicht worden, als ob der in der Antike festgefügte Kosmos nach allen Seiten Öffnungen bekommen hätte, durch die Leben und Denken hinausströmen. Nicht ein «abgeschlossenes», sondern ein «offenes Unendliches» umfängt uns nun (Abb. 6).

Vom Umgang aus gesehen erscheint dagegen der Raum als Ausschnitt, der beim Schreiten immerzu wechselt. Es entstehen jene Überschneidungen und Durchblicke, die für die byzantinische Architektur charakteristisch sind und die Raumvorstellungen des Mittelalters beherrschen werden. Die Entstofflichung der Wand wird den Kirchen das Transzendentierende verleihen, das sie für unsere Augen zu christlichen Gotteshäusern macht. Wohl am großartigsten war die neue Raum-auffassung zwei Jahrzehnte früher schon verwirklicht in dem durch Konstantin begonnenen Oktogon von Antiochia, das, nur in Berichten überliefert, seinen Einfluß bis nach Byzanz und nach Ravenna spürbar macht. Auch die Grabeskirche zu Jerusalem gehört hierher<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> A. M. Schneider, *The Churches of Palestine and their Influence on Early Christian Architecture*. *Antiquity* (1938) 172. – A. Grabar, *Martyrium* 214. 257. – B. Smith, *Dome* 16. 29.

Die Neuerung des innern Umgangs spielt sich in S. Costanza noch ganz im Rahmen römischer Bauweise ab. Römisch ist das Gebälkstück über den Säulenpaaren, noch ist es kein frühchristlicher Kämpferstein; römisch ist die starke Umfassungsmauer, nur daß ihre massive Dimensionierung unnötig ist, da sie ja nicht mehr die Kuppel trägt; römisch ist die Beibehaltung der Mauernischen, deren Anzahl, dem Maßstab des Bauwerks gemäß, sich von den üblichen acht auf sechzehn verdoppelt hat, und die technische Bewältigung der Aufgabe überhaupt. Solange die neuen eigenen Mittel nicht geschaffen waren, bediente der neue Geist sich der alten Technik, des alten Gewandes.

Vielelleicht am deutlichsten zeugt dafür die Art der Verwendung von Spolien, Bau- und Schmuckgliedern antiker Bauten, wie F. W. Deichmann dies einleuchtend dargetan hat<sup>11</sup>. Es tut sich nun eine völlig andere Auffassung von der Bedeutung des schmückenden Baugliedes kund. Wenn früher dessen Ausbildung ein Hauptanliegen künstlerischer Bemühung war, so ist jetzt die Raumgestaltung, nicht mehr das Abbild der Körper und Körperperformen die Aufgabe. Der Raum sollte den neuen Geist atmend enthalten. In S. Costanza sind Spolien alle Plinthen, Basen, Säulenschäfte und die Kapitelle des äußeren Säulenrings. Die Säulen, von wechselndem Durchmesser, alle unkanneliert, sind meist roh auf die zu kleinen Basen aufgesetzt und passen nur ungenau unter die Kapitelle. Eine ganz neue ästhetische Einstellung drückt sich in dieser Sorglosigkeit aus. Wichtig wird ein abstrakter Wert: die Anordnung der Bauglieder. Sie ist bedeutsamer als Form und Aussehen. Bei der Betrachtung des Grundrisses von S. Costanza fällt auf, daß die Intervalle zwischen den Säulenpaaren in den beiden Hauptachsen dadurch betont werden, daß sie weiter gehalten sind als die übrigen (um ca.  $1/6$ ). Und während die an den Diagonalachsen stehenden vier Säulenpaare zentrisch auf die Mitte zu gerichtet sind, stehen die Säulenpaare an den Hauptachsen annähernd parallel. Damit ist innerhalb des Säulenkränzes das Kreuz hervorgehoben. Innerhalb dieses Kreuzes wird nochmals besonders betont die Achse Eingang–Altar dadurch, daß die äußeren Säulen je links und rechts dieser Achse, statt wie die übrigen aus grauem, aus rotem Granit und poliert sind. Durch die Art ihrer Aufstellung wird so den Spolien ein neuer Beitrag abgewonnen. Noch ist es die gleichmäßige Durchführung einer Ordnung, hier des korinthischen Kompositkapitells. In S. Agnese oder in S. Lorenzo fuori le mura wird man durch den Wechsel der Ordnung (ionisch, korinthisch) Steigerungen nach dem Altar hin ausdrücken oder andere Zusammenhänge und Scheidungen betonen. «Die Anwendung der Ordnung ist an ein Gesetz gebunden: Zwei Einheiten müssen sich als Paar entsprechen.»<sup>12</sup> Dieses Gesetz wirkt bis in die Dekoration; in S. Costanza sind die Felder der Gewölbemosaike im innern Umgang zu beiden Seiten der Mittelachse gleich, sie steigern sich vom Eingang fort in immer reicherer Zeichnung.

<sup>11</sup> F. W. Deichmann, *Säule und Ordnung in der frühchristlichen Architektur*. Röm. Mitt. 55 (1940) 114. – Derselbe, *Frühchristliche Kirchen in Rom* 25. 44.

<sup>12</sup> F. W. Deichmann, *Säule und Ordnung*, a. O. 121.

Die Betonung des Kreuzes innerhalb des Runds kehrt wieder in S. Stefano Rotondo durch Unterteilung der Umgänge und in S. Angelo in Perugia durch Betonung einzelner Säulen innerhalb des Kranzes.

Ein weiteres unantikes Merkmal in S. Costanza ist die teilweise Preisgabe der Zentralität, indem das Umgangsgewölbe gegenüber dem Eingang durch einen hochführenden Schacht mit eigenen, heute vermauerten Fenstern unterbrochen wird. Außen sitzt er als kastenförmiger Aufbau dem Dache des Umgangs auf (Abb. 7). Der heute im Vatikan aufgestellte prunkvolle Porphyrsarkophag befand

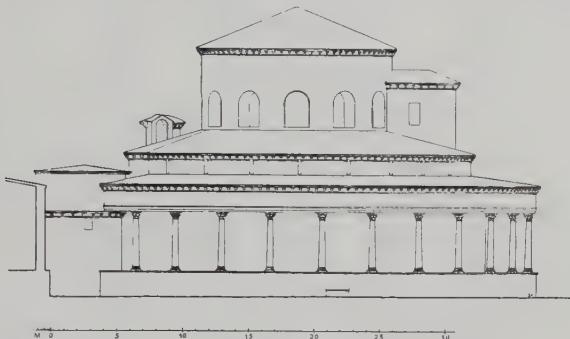


Abb. 7. S. Costanza in Rom. Rekonstruktion.

sich höchst wahrscheinlich unter der Archivolte der Hauptachse, so daß das Haupt der Constantina unter den aufgebrochenen Himmel des Gewölbes zu liegen kam<sup>13</sup>. Eine noch heute *in situ* vorhandene längsovale Platte aus rotem Granit mit kleinen runden Vertiefungen spricht für diese Vermutung (Grundriß Abb. 5)<sup>14</sup>.

Der Altar wird in der Hauptnische hinter dem Sarkophag gestanden haben. Noch ist es nicht die Ausweitung der Altarnische zur Apsis, wie dann in den frühchristlichen Zentralbauten, etwa in den Baptisterien von Grado und besonders Nocera Superiore, wo die Apsis selbständig angefügter Bauteil wird. Es zeigt sich, wie schwer es fällt, dem Zentralraum treu zu bleiben, wenn Kult und Altar gebietisch eine Richtung fordern.

In seiner ursprünglichen Gestalt weist das Äußere von S. Costanza klassische Architekturelemente in eigenwilliger Abwandlung auf<sup>15</sup>. Ein zweiter überwölbter Säulenumgang auf durchlaufendem Sockel, unter geradem Gebälk, Kranzgesimse und Pultdach umgab ohne Verbindung mit dem Innenraum den Rundbau (Abb. 7).

<sup>13</sup> S. Guyer † hatte mich darauf aufmerksam gemacht, daß hier vielleicht schon der frühchristliche Gedanke eines erhöhten Grabturmes auftaucht, wie dann der Vierungsturm Heiligengrab und Reliquienaltar auszeichnen sollte. Vgl. auch Anm. 6.

<sup>14</sup> L. Heydenreich verdanke ich den Hinweis darauf, daß vom Standort des Sarkophags unter der einen Archivolte der Hauptachse (wie natürlich auch vom entsprechenden Standpunkt gegenüber) aus die sämtlichen Wandnischen des gegenüberliegenden Halbkreises sich dem Auge sichtbar darbieten, von den Säulenpaaren eingerahmt – «ein perspektivisch erstaunlicher Effekt»: bewußter Versuch einer Richtungsgabe innerhalb des Zentralraums.

<sup>15</sup> Die Rekonstruktion von S. Costanza ist vom Verfasser ausführlicher behandelt in Röm. Mitt. 58 (1943) 76.

Neu an diesem schon in Griechenland auftretenden Säulenumgang ist die Überwölbung, die eine ungewöhnliche Höhe des äußeren Frieses zur Folge hat. Von diesem äußeren Umgang sind nurmehr die Abbruchnarbe des Tonnengewölbes und der Sockelring vorhanden. Die gleichmäßige Rückstaffelung der zylindrischen Baukörper besteht nicht mehr; der Unterbau war dank dem äußeren Umgang breiter, in abgewogenerem Verhältnis zu Mittel- und Oberbau. Die von einer Quertonnen überwölbte biapsidale Vorhalle ist von den römischen Rotunden übernommen. Die Ungereimtheiten des Äußeren – das asymmetrische Treppentürmchen,

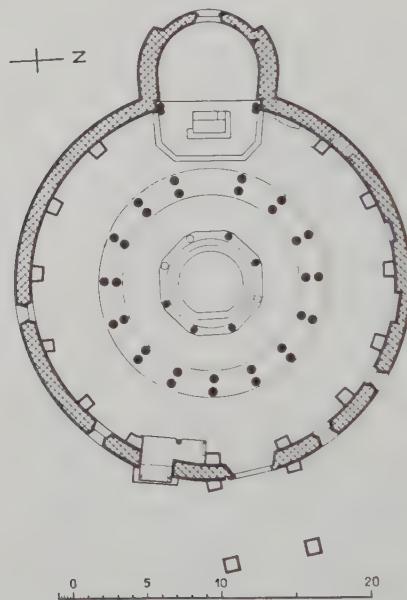


Abb. 8. Baptisterium in Nocera Superiore (Salerno). Grundriß.

der Dachaufbau über dem Sarkophag, das harte Aneinanderstoßen von äußerem Umgang und Vorhalle, der hohe Fries – erweisen die Loslösung von alten Stilgesetzen. Gleichwohl gab das Äußere dem christlichen Bauwerk ein noch fast römisch-antikes Gesicht. In die neue Zeit gehörte es nicht: im Gegensatz zum Innern mit seinem veränderten Raumcharakter erlitt es das Schicksal frühen Verfalls.

III. Wenn in S. Costanza die Neuerungen im Innenraum sich noch im Rahmen der römischen Überlieferung abspielen und die äußere Umfassungsmauer ohne statische Notwendigkeit ihre alte Massigkeit behält, so sind im Baptisterium zu Nocera Superiore bei Salerno die Konsequenzen auch im Konstruktiven gezogen<sup>16</sup>. Ein Vergleich dieser beiden Rundbauten miteinander ist sowohl um der Ähnlichkeiten wie der Verschiedenheiten willen aufschlußreich (Abb. 8). Nocera ist mehr

<sup>16</sup> Dazu die Untersuchung des Verfassers: *Das Baptisterium zu Nocera Superiore*, Rivista di Archeologia Cristiana, Rom 1940, 83. Der Bau stammt aus der 2. Hälfte des 6. Jahrh.

als zweihundert Jahre jünger als S. Costanza. Sein Architekt hat die Raumauffassung, die dort überraschte, uneingeschränkt übernommen. Da wie dort ein selbstständig erleuchteter Mittelraum; die Kuppel auf radial gestellten Säulenpaaren, die durch Rundbögen miteinander verbunden sind; der Umgang von einer Tonne

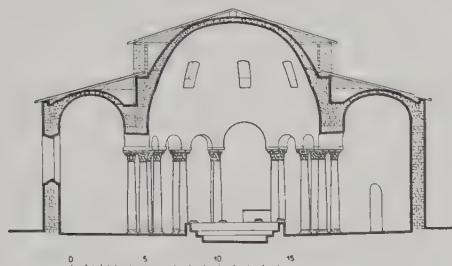


Abb. 9. Baptisterium in Nocera Superiore. Querschnitt (Rekonstruktion).

überwölbt. Bei beiden Bauten fast identisch das Breitenmaß und das Grundrißverhältnis von Umgang zu Mittelraum. In Nocera aber sind die römischen Reminiszenzen verschwunden. Statt der massigen Umfassungsmauer mit ihren Nischen steht hier der schmale ununterbrochene Mauerring (die Pfeiler und Gurtbögen sind spätere Zutaten), dessen Stärke genau der Belastung durch das Tonnen gewölbe des Umgangs entspricht. Das wuchtende Gebälkstück über den Kapitellen ist durch eine schmale Platte ersetzt. Und nun die Kuppel: in S. Costanza ein



Abb. 10. Bapisterium in Nocera Superiore (Salerno).

hoher Tambour, darüber die Halbkugel, konstruktiv und formal römischer Überlieferung noch völlig getreu. In Nocera dagegen hat der Tambour sich der Kuppel entgegengeneigt und ist in sie eingegangen (Abb. 9). Die Lichtzone gehört schon ganz der Kuppel, in die die Fenster schräg eingelassen sind, was den tambourlosen iustinianischen Bauten Konstantinopels entspricht, wo die Entwicklung der Kuppel im Verlauf des 6. Jahrhunderts eine zunehmende Verschmelzung mit dem in sie eingehenden Tambour zeigt. In der Sophienkirche schließlich erweckt die Helligkeit der Fensterreihe, die die Rippen zwischen den Öffnungen fast verschluckt, den Anschein, als ob die Kuppel, vom Ansatzgesims losgelöst, frei schwebte.

Das Eingehen des Tambours in die Kuppel drückt sich in Nocera auch in der Konstruktion aus, indem die untere Kuppelhälfte mit dem Fensterkranz die waagrechte Tuffquaderschichtung des Auflagermauerrings fortsetzt, während die Kalotte nach dem Prinzip der römischen Kuppelwölbung aus einem Ziegelgerippe und über Schalung gemauertem Gußwerk besteht.

Stärker noch als in S. Costanza ist das künstlerische Schwergewicht nun völlig ins Innere verlegt (Abb. 10). «Von außen ganz formlos, gibt dieses Gebäude in besonderem Grade denjenigen Eindruck des Geheimnisvollen, durch welchen die damalige Kirche mit dem erlöschenden Glanz heidnischer Tempel und Weihehäuser wetteifern mußte» (Jacob Burckhardt im Cicerone).

Das Äußere der Kuppel ummantelte nicht der heutige Mauerzylinder, sondern acht freistehende Pfeiler aus Tuff, die das Kegeldach trugen. Ungehindert konnte das Licht durch die sechs in die Kuppelschale eingesetzten Fenster ins Innere strömen. Dieses luftige Gebilde, das auch den Blick auf die Kuppel freigab, ist in Italien neu<sup>17</sup>. Wie der Innenraum weist es nicht mehr nach Rom, sondern hinüber nach der schöpferischen Werkstatt der Zeit, nach Byzanz.

<sup>17</sup> Diese Pfeilerstützen des Kuppeldaches leiten über zur Bogengalerie am frühchristlichen Baptisterium S. Aquilino bei S. Lorenzo in Mailand.

## «Untergang der Antike»?

Von *Samuel Guyer* †, Bern/Florenz

Immer wieder tritt uns der Ausdruck vom «Untergang der Antike» als ein geflügeltes, fest geprägtes Wort entgegen, und wer dieses Wort hört, gibt sich unwillkürlich der Vorstellung hin, daß parallel mit dem Untergang des römischen Weltreichs tatsächlich auch die antike Kultur wie ein Ozeandampfer in den von allen Seiten heranbrandenden Wogen der Völkerwanderung ihren Untergang gefunden habe. Allerdings scheinen dann, um das begonnene Bild weiterzuspinnen, doch allerhand Planken des untergegangenen Schiffes gerettet worden zu sein, die die jungen nordischen Völker beim Bau ihres eigenen Hauses doch mit recht erheblichem Vorteil verwenden konnten.

Diese etwas vulgären, aber überall verbreiteten Anschauungen über den Untergang der Antike sind nun nicht erst gestern entstanden, sondern gehen recht weit zurück; schon Seneca hat ja ähnliche pessimistische Gedanken zum Ausdruck gebracht, und vor allem bei frühchristlichen Schriftstellern, wie z. B. bei Augustin, hören wir vom unaufhaltsamen Verfall aller irdischen, heidnisch-antiken Kultur, der die zunehmende Verwirklichung des Gottesreiches entgegengestellt wird.

Den wirklichen Vorgängen in ihrer Vielschichtigkeit werden solche vereinfachenden Vorstellungen nun aber nicht gerecht. Allen äußeren Katastrophen zum Trotz hat sich in Wahrheit ein sehr reiches, der Vermehrung fähiges Erbe erhalten, und zwar vor allem dank der christlichen Kirche. Diese hatte schon viel griechisch-römisches Kulturgut in sich aufgenommen und war als Organisation stark genug, um im Westen den Stürmen der Völkerwanderung standzuhalten. Und im Osten, dessen Geschichte bis ins 7. Jahrhundert ruhiger verlief als die der lateinisch sprechenden Reichshälften, war es ebenfalls die Kirche, welche in freier, aber organischer Weiterentwicklung antiker Bauformen eine neue Architektur entwickelte. Diese Leistung ist Gegenstand der folgenden Betrachtungen.

Ihr letztes großes Wort hatte die Antike mit der kurz vor der christlichen Ära entstandenen Basilika des Maxentius gesprochen, einem monumental aufgefaßten, reich differenzierten Großbau, der noch aus der lebendigen Tradition der kaiserzeitlichen Thermenbauten hervorgewachsen war. Die hier sich aussprechende Bevorzugung der großen Dimension spielte dann auch noch am Anfang des 4. Jahrhunderts eine große Rolle; so war die Grabeskirche des heiligen Petrus, S. Pietro in Vaticano, ein richtiger Monstrebau, der es, was die Größe anbetrifft, z. B. mit den Tempeln der römischen Kaiserzeit getrost aufnehmen konnte. In bezug auf die rein künstlerischen Potenzen bemerken wir dagegen gegenüber der heidnischen

Vorzeit schon hier ein gewisses Absinken auf eine niedrigere Stufe. Der hier vorliegende basilikale römische Querschiffotypus schiebt etwas gedankenlos verschiedene und verschiedenwertige Raumteile aneinander, ohne sie, wie dies später im Mittelalter geschah, richtig logisch zu durchgliedern. Je weiter wir uns aber in Rom und im Abendland von der konstantinischen Zeit entfernen, destodürftiger wird die Qualität, desto mehr nimmt das Können ab. Eintönig werden die Typen der einfachen Basilika und der römischen Querschiffbasilika durch die Jahrhunderte hindurch bis tief in das Mittelalter hinein wiederholt, ohne daß man im Stande gewesen wäre, die von der konstantinischen Spätantike übernommenen Bautypen nach irgendeiner Seite hin weiter zu entwickeln.

Das unaufhaltsame Sinken des Kulturniveaus aber zeigt uns am deutlichsten das Architekturdetail. Die Formen des korinthischen Kapitells werden, je mehr man sich von der Antike entfernt und dem Frühmittelalter nähert, auf eine immer flachere, unbeholfenere und rohere Weise wiedergegeben, und noch häufiger verzichtet man überhaupt darauf, aus den Steinen Architekturschmuckformen herauszumeißeln; bald bürgert sich ganz allgemein die katastrophale Gewohnheit ein, Säulen, Kapitelle und Gebälke einfach von antiken Bauten, die zu diesem Zwecke freigegeben werden, zu plündern, um sie dann in die neu zu errichtenden Kirchen einsetzen zu können. Bei der großen Zahl der damals nutz- und zwecklos dastehenden antiken Tempel und anderer Gebäude versteht man es ja, daß eine verarmte Zeit auf solche Gedanken kommen konnte, ja mußte: nichtsdestoweniger aber war dieses ganz systematisch betriebene Plündern antiker Architekturschmuckformen ein für die Entwicklung der Kunst geradezu verhängnisvolles Verfahren; denn dadurch wurde binnen kürzester Frist die blühende antike Tradition der Herstellung einer reichen Architekturplastik und damit auch die Produzierung von Stilformen zum vollständigen Erlöschen gebracht.

Bietet somit die abendländische Bautätigkeit in den auf Konstantin den Großen folgenden Jahrhunderten im allgemeinen kein sehr erfreuliches Bild, so muß anderseits doch daran erinnert werden, daß wir auch im damaligen Abendland oft ganz unerwartet vor Bauten stehen, die sich durch ihren fremden Typus und manchmal auch durch ihre Qualität aufs schärfste von ihrer Umgebung abheben. S. Vitale in Ravenna und S. Lorenzo in Mailand z. B. sind solche Bauten, die beide mit der lokalen Architekturentwicklung nicht die geringsten gemeinsamen Züge aufweisen. S. Vitale in Ravenna ist ein typisch byzantinischer Zentralbau, dessen verschwebende Raumformen und reiche Mosaiken keinen Zweifel daran lassen, daß er von Architekten der neuen byzantinischen Kapitale am Bosporus jedenfalls entworfen, aber wahrscheinlich auch – wegen der hervorragenden Qualität vieler Details – ausgeführt worden ist. Etwas schwieriger ist es, sich über S. Lorenzo in Mailand auszusprechen, denn dort sind alle Einzelformen der Entstehungszeit unter einem klassischen Spätrenaissancekleid verschwunden. Aber die Entdeckung einer ganzen Reihe eng verwandter vorderasiatischer Martyrien läßt kaum eine andere Deutung zu, als daß hier der Plan eines syrischen, vielleicht eines anti-

ochenischen Architekten vorgelegten haben muß. Indessen haben auch manche andere runde und polygonale Bauten mit innerer Säulenstellung, wie S. Donato in Zara, die Rotonda in Brescia, Karls des Großen Palastkapelle in Aachen usw., wohl kaum einen abendländischen Stammvater, sondern gehen sicher auf die runden und achteckigen Martyrien Kleinasiens und Syriens zurück, unter denen die Grabeskirche in Jerusalem, eines der vornehmsten Wallfahrtsziele der frühchristlichen Welt, besonders hervorragt. Ebenso sind auch die den Querschiffen mancher Klosterkirchen aufgesetzten Vierungstürme keine abendländische, sondern eine östliche, vor allem kleinasiatische Bauform. Die Wiedergabe all dieser fremden Bauformen erfolgte allerdings dort, wo nicht fremde Baumeister beteiligt waren, auf eine oft etwas unbeholfene Weise. Es zeigte sich eben, daß nicht nur der Sinn für Proportionen, sondern auch die soliden handwerklichen Traditionen der Antike sehr verblaßt waren, so daß das Niveau früherer Zeiten nicht mehr aufrecht gehalten werden konnte.

Wenn wir nun das Bild des sinkenden Ozeandampfers nochmals anwenden wollen, so müssen wir sagen, daß die Antike im Abendland zwar nicht wie ein Schiff mit Mann und Maus untergegangen ist, daß sie aber doch recht schwere Havarien erlitten hat; viel war untergegangen und verloren, und vor allem konnten die neuen Träger dieser alten Traditionen, die jungen, noch in einem durchaus primitiven Geisteszustand dahinlebenden nordischen Völker die komplizierten antiken Denk- und Bauformen nur in seltenen Fällen richtig verstehen. So war im Westen eine Weiterentwicklung der antiken Gedankenwelt doch sehr in Frage gestellt.

Nun gab es aber in der antiken Mittelmeerwelt Gegenden, die, da sie von Völkerwanderungen und unablässigen Kriegen und Plünderungen mehr oder weniger verschont geblieben waren, einen weit erfreulicheren Anblick als das Abendland darboten; es waren die um das Ostbecken des Mittelmeers gelegenen Länder, wie die Ägäis mit Konstantinopel, dem neuen Rom, sodann Kleinasien und vor allem Syrien mit seinem mesopotamischen und armenischen Hinterland und der Weltstadt Antiochia am Orontes, außerdem noch Ägypten. In diesen ausgedehnten, untereinander in fruchtbaren Beziehungen stehenden Ländern treten uns Verhältnisse entgegen, die sich gegenüber der teilweise recht erheblichen Verwahrlosung und Stagnation im Abendlande doch sehr vorteilhaft abhoben. Hier hatte sich die antike Tradition ruhig und ungestört, von einer blühenden Wirtschaft getragen, weiter entfalten und entwickeln können; wie ein großer blühender Baum stand sie in diesen Ländern immer noch da, ein Baum, dessen Zweige nirgends abgestorben waren, sondern überall frisches Grün hervorbrachten.

Das war z. B. in *Byzanz* der Fall, wo die spätromische, allerdings zum Teil weiter entwickelte Antike damals und sogar bis in das Mittelalter hinein noch besonders stark und lebendig war. Wie bei den kaiserzeitlichen Thermenbauten war hier das bei den Griechen so stark sich äußernde Interesse für den Außenbau zurückgetreten, und alles Bestreben richtete sich darauf, große, feierliche Innen-

räume auszuweiten. Und auch die Bauformen erinnern uns an das alte Rom: Wir sehen Exedren und Säulenhöfe, Torbauten und Hallen, Längsräume und Rotunden, Kuppeln und Flachdecken. Trotzdem nehmen wir aber überrascht gewahr, daß hier etwas Neues geschehen ist, daß die alten Formen in einem ganz neuen Sinne verwendet worden sind. Staunen und Ergriffenheit vor den Wundern einer andern Welt, Schauer vor der göttlichen Majestät, auch der zeremonielle Ton der byzantinischen Hofhaltung haben hier zusammengewirkt, die spätantiken Kunst- und Bauformen weiter zu entwickeln. So wurde das von Rom übernommene axiale Anordnungsprinzip mehrerer Raumformen im Sinne eines Crescendo umgeformt, d. h. die einzelnen Räume wurden nicht mehr als gleichwertig aneinander gereiht, sondern in ihrem Wert differenziert, so daß der durch Atrium und Narthex zum großartigen abschließenden Kuppelraum Schreitende eine fortlaufende Steigerung der Eindrücke erlebte. Vor allem aber negiert man überall die als Ausdruck diesseitigen Machtbewußtseins dienende monumentale Tektonik der Antike: die Bauformen gehen oft ineinander über und das architektonisch Präzise wird zugunsten des malerisch Unbestimmten und des Verschwebenden aufgegeben; das von starken Gesimsen und Gebälken, Säulen und Pilastern gebildete tektonisch-plastische Gerüst, das in der Antike die Mauern gliederte, sinkt in die Wand zurück und wird durch flache, farbigglänzende Marmorvertäferungen ersetzt; bei den Kapitellen und Gebälken wird die naturalistisch aufgefaßte, plastisch hervortretende Zeichnung trotz Beibehalten der naturalistischen Details in eine teppichartige, optisch-malerische Musterung umgewandelt. Auch die von starken Profilen umrahmten Kassetten an den Gewölben werden aufgegeben, und an ihre Stelle tritt nun die dunkle Glut funkender Mosaiken, die uns Ereignisse aus der heiligen Geschichte sowie Gestalten von Kirchenvätern, Engeln, Evangelisten, Propheten und Heiligen nahebringen. Bei all diesen Gestalten wird die frühere Anmut durch einen feierlichen Ernst ersetzt, und die einst allgemein übliche naturalistische Durchbildung aller Einzelheiten hat einer antinaturalistischen, transzental-hieratischen Auffassung Platz gemacht. So ist hier an den Ufern des Bosporus ein Stil groß geworden, bei dem wir an Stelle der klaren Tektonik der Antike optisch-malerische Tendenzen mit schwingenden Kurven, schwebenden Kuppeln und strahlend erglänzenden Mosaiken und Marmorinkrustationen vor uns sehen.

Wie in eine andere Welt fühlen wir uns versetzt, wenn wir uns nach dem *Innern von Kleinasiens* wenden. Hier erblühte in frühchristlicher Zeit auf einem Boden, der von der hellenistischen Antike nur sehr schwach berührt worden war, eine bedeutende Kirchenbaukunst; wie bei der verwandten Kunst von Antiochia, Syrien und Mesopotamien und im Gegensatz zu Byzanz war ihr Stil ein ausgesprochen tektonischer, bei dem Elemente des Hellenismus wieder auflebten, und bei dem antike Gesimse, etwa auch Pilaster die ernsten Quaderbauten gliederten. Man hat diese innerkleinasiatische Kirchenbaukunst zwar auch schon als eine provinzhafte Hinterlandskunst charakterisiert, und ich gebe gerne zu, daß der Stein-

schnitt ihrer Architekturentscheidungen niemals an das im antiochenischen Kunstbereich Geschaffene oder an antike Schöpfungen heranreicht. Dafür aber hat diese traditionslosere innerkleinasiatische Kunst in sehr selbständiger Weise verschiedene bemerkenswerte Bautypen hervorgebracht. So zeigen uns ihre tonnengewölbten Hallenkirchen, deren Fassaden etwa durch Türme eingefaßt sind, daß die innerkleinasiatischen Baumeister sich bereits Jahrhunderte vor unserem Mittelalter mit dem wichtigen Problem der Überwölbung dreischiffiger Kirchen befaßt haben. Etwas weniger Selbständigkeit zeigen dagegen die da und dort im Lande verstreuten zweischiffigen Rotunden und Oktogone, die entwicklungsgeschichtlich mit ähnlichen Bauten Syriens zusammenhängen. Um so bedeutender aber sind die aus kreuzförmigen Grabbauten hervorgegangenen, in einem Vierungsturm gipfelnden Kreuzkirchen, aus denen sich später die lateinische Kreuzbasilika des abendländischen Mittelalters entwickelt hat.

Besonders *Syrien* scheint im 4., vor allem aber im 5. und 6. Jahrhundert eine wahre Hochkonjunktur der Baukunst erlebt zu haben, von der uns die toten Städte der nordsyrischen Kalkberge viel zu erzählen wissen. Über die herrlichsten Bauwerke dieser Gegenden, die Kathedralen der großen Städte, vor allem Antiochias, der Metropole des Ostens, wissen wir zwar fast nichts, und es besteht wenig Hoffnung, daß wir je etwas Näheres über sie erfahren werden; dafür treten aber die Kirchen von kleinen Landstädten und des großen Wallfahrtsortes von Kal'at Sim'an in die Lücke, um uns wenigstens ein ungefähres Bild des hohen Niveaus zu vermitteln, das die Baukunst jener Gegenden damals erreicht hatte. Die Seele dieser syrischen Bauten beruht nun nicht wie in Byzanz im gleißend glitzernden Wandschmuck und in den verschwebenden Raumformen, in denen die plastische Klarheit der Antike untergeht, sondern in der übersichtlichen Tektonik ihrer ernsten aus Quadern gefügten Baukörper und in den sie gliedernden, körperhaft plastisch hervortretenden Gesimsen und Gebälken; auch die mitunter sehr reichen Details der Friese und Kapitelle verleugnen in keiner Weise den plastisch-naturalistischen Charakter der Antike mit seinen vielen Halbschatten. Unter den verschiedenen Bautypen treten besonders die zahlreichen Basiliken hervor, deren rechteckige Ummantelung und flache Decken deutlich das Festhalten am hellenistischen Erbe zeigen. Mit ihnen etwa die Vorhalle flankierenden oder auch über den Pastophorien sich erhebenden Türmen, besonders aber mit dem schweren Tritt ihrer auf massigen, weitgestellten Pfeilern ruhenden Joche nehmen sie dann im 5./6. Jahrhundert Errungenschaften des Mittelalters voraus. Besonders großartig waren die Martyrien; der zentrale Charakter ihres bald runden, bald oktogonalen, oft aber auch kleeblattförmigen Grundrisses wird durch den von einem Umgang und oft auch von einer Empore umfaßten, hoch aufragenden Kuppelturm stark betont. Zu den umfangreichsten Anlagen müssen sodann die Kirchen an den von aller Welt besuchten Wallfahrtsheiligtümern gehört haben; besonders eindrucksvoll war der mächtige, kreuzförmig angelegte Bau und die Säule des heiligen Simeon in Kal'at Sim'an. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß selbst der aus vier

kreuzförmig ausstrahlenden Basiliken bestehende Thronsaal des Djausaq al Kakhani in Samarra unter dem Eindruck dieses syrischen Simeonsheiligtums entstanden ist.

Ägypten erlebte, nachdem es bei der Teilung des römischen Reichs zu Byzanz gekommen war, ebenfalls eine durchaus selbständige Blüte der christlichen Kunst. Aber im dicht bevölkerten Lande sind die meisten frühchristlichen Bauten im Laufe der Jahrhunderte entweder untergegangen oder so stark umgeändert worden, daß ihr einstiges Antlitz oft kaum mehr erkennbar ist; nur Anlagen wie z. B. das Menasheiligtum in der Mareotiwüste oder das weiße und das rote Kloster bei Sohag orientieren uns über Art und Charakter der ägyptisch-koptischen Kunst. Wir sehen, daß sich da eine sowohl von Byzanz als auch von Syrien durchaus verschiedene Ornamentik entwickelt hat und daß im Nilland besonders kleeblattförmig gestaltete Chorteile beliebt waren.

Auch Armenien, der äußerste Vorposten der christlichen Mittelmeerkultur gegen Osten muß hier erwähnt werden. Schon früh war ja das Christentum dorthin gelangt, und nachdem es sogar Staatsreligion geworden war, entwickelte sich in den folgenden Jahrhunderten trotz gelegentlichen Invasionen von Sassaniden, Byzantinern und Arabern eine blühende Baukunst, deren kleine Kreuzkirchen von Kappadokien, deren Basiliken und monumentale trikonche Martyrien aber von Syrien und Mesopotamien her angeregt waren. Unter der Dynastie der Bagratiden (866–1048) waren dann Rundbauten mit Nischenkranz und von basilikalen Elementen durchsetzte Zentralbauten besonders beliebt. Die Quaderverblendung, die die Kirchen umgebenden Blendarkaden, die bald runden, bald polygonen Vierungstürme sind aus Anregungen der frühchristlichen Kunst Syriens und Kleinasiens heraus entwickelt; typisch armenisch sind dagegen die schlitzartigen Vertiefungen zwischen den Apsiden, die die Kuppel verstrebenden hohen und schmalen Ecknischen in den Mitteljochen, die Bündelpfeiler und die oft sehr stark betonten Vertikalen. So hat sich hier in einer Zeit, in der die übrigen Teile Vorderasiens sich bereits der Herrschaft der Araber gebeugt hatten, eine Kunst entwickelt, die aus der frühchristlichen Antike der benachbarten Gegenden schöpfte, dabei aber zu Resultaten gelangte, die unserem Mittelalter verwandt waren.

Wenn wir nun diese vorderasiatischen Länder mit dem frühchristlichen Abendland vergleichen, so muß uns klar werden, daß eine folgerichtige Weiterentwicklung der spätantik-frühchristlichen Baukunst nicht im Westen, sondern vor allem hier im Osten vor sich gegangen und von hier aus in andere Länder – auch in das Abendland – ausgestrahlt ist. Und was nun dieser so lebendig sprudelnden Entwicklung im Osten einen ganz besonderen Reiz verleiht und sie von der vorhergehenden römischen Antike unterscheidet, das ist ihre Mannigfaltigkeit und ihre starke Differenzierung. Byzanz, Kleinasien, Syrien, Mesopotamien und Palästina, Ägypten, Armenien, jedes dieser Länder verleiht seiner Kunst einen besonderen Tonfall, einen ausgesprochenen Charakter und entwickelt seine eigenen Bautypen; es ist typisch, daß das Byzanz benachbarte Innere Kleinasiens nicht im geringsten

der Stilentwicklung der Kapitale am Bosporus folgt. Das war nicht immer so gewesen; gerade in der römischen Kaiserzeit hatte die doch hauptsächlich von Rom aus gelenkte, den Ton angebende römische Reichskunst einen viel homogeneren Charakter, ein viel einheitlicheres Gepräge. Offenbar hatte die Schwächung und Teilung der Reichsgewalt die an und für sich sehr erfreuliche Folge, daß das kulturelle Leben in den Provinzen an Intensität zunahm, daß es sich auf sich selbst besann und anfing, seine eigenen Wege zu gehen.

Wenn wir uns nun Bauten wie die Maqsura von Diyarbekr (Reste der Kathedrale des Heraklios) oder syrische Kirchen vom 6. Jahrhundert vergegenwärtigen, so läßt sich kaum ausdenken, zu welch ungeahnter Blüte der vorderasiatisch-christlichen Kunst die nun folgenden Jahrhunderte hätten führen können. Denn die Vorbedingungen zur Entfaltung einer solchen Hochblüte waren ja hier im Osten ganz ungleich günstigere als im gleichzeitigen Abendland!

Aber alles kam ganz anders, als man es hätte erwarten können! Eine der einschneidendsten, folgenschwersten und vor allem der unerwartetsten Tragödien in der Geschichte des Menschengeschlechts spielte sich nun ab, als zu Beginn des 7. Jahrhunderts diese blühenden Gefilde Vorderasiens durch die islamische Eroberung der europäisch-christlichen Kultur vollständig verloren gingen. Erst hatte es zwar den Anschein, als ob es sich einzig um eine Auseinandersetzung zwischen den zwei mächtigsten Imperien der damaligen Zeit, nämlich dem von Byzanz und dem der Sassaniden handeln würde. Schon schien sich das Blatt zugunsten von Byzanz gewendet zu haben, nachdem Kaiser Heraklios Jerusalem wieder in Besitz genommen hatte. Aber zu gleicher Zeit fiel Muhammed mit seinen Getreuen schon Mekka in die Hände, und schon bald nachher war ja ganz Vorderasien in den Händen der Araber, womit die so lebensvolle Entwicklung der nachantiken Kunst dieser Länder in ihrer Blüte vollkommen geknickt wurde. Nicht daß man die Christen und das Christentum vollständig ausgerottet hätte; wir müssen vielmehr zugeben, daß der Islam während Jahrhunderten sehr duldsam gegenüber Andersgläubigen war. Aber trotz dieser Duldsamkeit des Islams gegenüber den Christen waren durch die Macht der Umstände die vielen vereinzelten christlichen Inseln im Meer der mohammedanischen Welt der inneren Stagnation preisgegeben, denn es fehlte der andauernde geistige Kontakt mit der übrigen christlichen Welt.

Dafür wenigstens ein Beispiel: Als ich auf einer meiner Morgenlandfahrten das bis dahin unbekannte Jakobskloster bei Kaisum in der Kommagene genauer untersuchte, schienen mir die betreffenden Ruinen ihres Stilcharakters wegen dem 6. Jahrhundert angehören zu müssen. Erst die erhaltene bilingue Datierungsinschrift, die den bekannten syrischen Patriarchen Mar Dionysios von Tell Mahre, den Bischof Mar Theodoros und einen Abt Mares nennt, ließ mich erkennen, daß es sich da um Zeitgenossen Harun al Rashids handelte und daß der Bau infolgedessen erst im 9. Jahrhundert entstanden sein kann. Aufs klarste sehen wir nun hier die tragischen Folgen der islamischen Eroberung für die nachantike früh-

christliche Kultur: Ganz auf sich selbst angewiesen, von der übrigen christlichen Welt abgeschlossen, konnte die christliche Kunst sich unmöglich weiterentwickeln; es blieb ihr daher das traurige Schicksal nicht erspart, langsam zu verderren, bis zuletzt nur noch einige abgestorbene Zweige von dem einst so herrlich blühenden Baum übrig blieben. Ein über alle Maßen trauriges Schicksal, das durch seinen Kontrast die frühere vorderasiatisch-christliche Kunst aus der Zeit vor der islamischen Eroberung in um so strahlenderes Licht taucht.

Aus dieser Schilderung der Bautätigkeit Vorderasiens in frühchristlicher Zeit ersehen wir nun deutlich, daß das, was wir den – zu Beginn der christlichen Ära erfolgten – «Untergang der Antike» zu benennen pflegen, höchstens für das Abendland und auch dort nicht hundertprozentig zutrifft; in Wirklichkeit aber war die Antike gar nicht untergegangen, sondern hatte sich nur verlagert, denn in den früheren Ostprovinzen des römischen Reichs sah es doch ganz anders als im Abendland aus! Da lebte, von unzähligen sprudelnden Quellen gespeist, die antike Tradition weiter und brachte, am antiken Erbe und an der christlichen Gedankenwelt sich nährend, eine ganze Welt neuer Gedanken und neuer Formen hervor.

Von einem richtigen Untergang der Antike können wir daher vor allem im Osten sprechen, wo die blühenden Länder Vorderasiens der arabischen Invasion zum Opfer fielen. Diese Katastrophe war viel schwerwiegender als alles, was sich vorher im Abendland ereignet hatte; denn hier wurden gerade die Länder, die damals Kern und Zentrum der europäisch-christlichen Kultur gebildet hatten, zu Tode getroffen und zum vollständigen Erlöschen gebracht.

Aber trotz dieser Katastrophe ist in der Folgezeit doch noch mancher in Vorderasien zur Blüte gereifte Gedanke auf diesen und jenen Wegen nach auswärts, ja bis ins Abendland gelangt; wir haben daher gerade als Europäer allen Grund, stets dankbar der hohen Leistungen zu gedenken, die im 4.–6. Jahrhundert im christlichen Morgenlande vollbracht worden sind; denn wie in der christlichen Literatur sich griechische Philosophie und christliche Lehre miteinander verbunden, wie das kostbarste Erbe der Antike, die menschliche Würde, durch das Christentum eine ungeahnte Vertiefung erfuhr, so hat sich auch in der die Antike lebendig weiter entwickelnden frühchristlichen Kunst Vorderasiens eine Verschmelzung und Durchdringung der antiken Form mit dem neuen christlichen Lebensinhalt vollzogen, die von größter Bedeutung für die Entwicklung der späteren europäischen Kunst geworden ist.

## Goethes römische Briefe an Herzog Carl August

Von *Willy Andreas*, Heidelberg

In einer feinsinnigen Studie, der einzigen, die wir über diesen Gegenstand besitzen, konnte Erich Marcks sagen, der Briefwechsel zwischen Goethe und Carl August sei in gewissem Sinn, obwohl seit langem bekannt und viel benutzt, ein Ineditum geblieben<sup>1</sup>.

Marcks selbst ist diesem Gedankenaustausch und dem schönen menschlichen Verhältnis der Beiden auf den Grund gegangen. Von der Frühzeit ihres Sturm und Drang bis ins hohe Alter vermögen wir sie, wenngleich mit Lücken und Unterbrechungen, an Hand von Goethes Briefen zu begleiten. Insbesondere die von der Italienreise schenken uns, ausführlich, erzählerfreudig, leuchtkräftig und intim, wie sie sind, eine Fülle von Aussagen, nicht zuletzt über ihre persönlichsten Beziehungen.

Diese haben in der langen Zeit der Trennung eine neue, eine besonders empfindliche Probe bestanden, sind aber dadurch nur enger, noch unlösbarer geworden. Die Fähigkeit, sich in Wesen, Ziele und Bedürfnisse des Freundes einzufühlen, hat beim Einen wie beim Anderen in diesen Monaten zugenommen. Goethe gab sich sogar Mühe, für die von ihm mit so viel Zurückhaltung, ja mit Bedenken aufgenommene Fürstenbundpolitik Carl Augusts und seinen Eintritt ins preußische Heer Verständnis aufzubringen. Seine Briefe bezeugen es. Wir beobachten darin auch, wie sie jetzt, während der Trennung, womöglich noch mehr als früher ihre eigenen Wege gehen, jeder den seinen. Sie wachsen ihren ganz verschiedenen Bestimmungen entgegen und doch verbinden sie sich gerade in der Entfernung um so inniger miteinander. Das Göttergeschenk dieser Reise, die Carl August bewilligt und immer wieder aufs weitherzigste verlängert hat, strahlte nun auf den Daheimgebliebenen zurück.

Was der Süden, namentlich Rom Goethe gegeben, wie er seine Kunstauffassung befruchtet hat und wie der Dichter dadurch gewandelt worden ist, soll hier nicht wiederholt werden. Die Briefe, die er darüber an Carl August schrieb, sind ja nicht die einzigen Zeugnisse, die wir besitzen. Doch sind sie, scheint mir fast, neben dem, was Goethe den anderen Freunden zu sagen hatte, selbst in den

<sup>1</sup> Vortrag gehalten am 14. Mai 1926 in der Philosophisch-Historischen Klasse der Preußischen Akademie der Wissenschaften, abgedruckt in *Männer und Zeiten. Aufsätze und Reden zur Neueren Geschichte*, von Erich Marcks, 7. erweiterte Auflage, herausgegeben von Gerta Andreas, Bd. I, Deutsche Verlags-Anstalt (Stuttgart/Berlin 1942) 127ff. – Der Briefwechsel des Herzogs/Großherzogs Carl August mit Goethe in 3 Bänden, herausgegeben von Hans Wahl (Berlin 1915, Mittler und Sohn). Leider sind die Briefe des Herzogs aus der Zeit von Goethes Italienreise nicht erhalten.

Lebensbeschreibungen und den kunstgeschichtlichen Würdigungen des Italienaufenthaltes weniger beachtet worden als etwa die an Frau von Stein und Herder gerichteten. Seine Nachrichten gingen daheim in dem vertrauten Kreis von Hand zu Hand, sie wurden oft genug ausgetauscht. Und doch lohnt es sich vielleicht, der Frage nachzugehen: was hat denn nun Goethe dem Herzog, dieser ganz bestimmten, ihm so nahe stehenden Persönlichkeit, was hat er gerade ihm, dem Freunde der Kunst und dem Sammler über Rom, über dessen Schätze und seine eigenen Eindrücke zu erzählen gewußt und für gut befunden? Welche Absichten leiteten ihn dabei und welche Schlüsse dürfen wir aus diesem Teil seiner Reiseberichte, auf den wir uns wohlweislich beschränken, über das Verhältnis der Beiden ziehen?

Möge dem Archäologen, dessen Werke uns so vielfältig beschenkt haben, dieser bescheidene Ausschnitt aus Goethes italienischen Briefen an seinen Herzog nicht zu gering erscheinen!

Die meisten von Goethes Briefen an Carl August sind in Rom, nur einige wenige in Verona, Venedig, Frascati, Neapel und Mailand geschrieben; doch handelt es sich bei diesen nur um vereinzelte Stücke. Für seinen Gedankenaustausch mit dem Freunde bildet Rom durchaus Mittelpunkt und Hauptgegenstand. Natürlich ist das Bild Roms in der literarischen Fassung der Italienbriefe weit umfassender, inhaltreicher und geht viel mehr aufs Einzelne ein; sprudelnd, in voller Breite rauscht darin Leben und Treiben des Volkes vorüber, auch die kirchlichen Vorgänge und Feste bieten seiner Schilderung willkommenen Stoff. Die Bauwerke werden genauer, aus dem unmittelbaren Eindruck der ersten Begegnung, entdeckungsfroh und stimmungshaltig beschrieben. Die Landschaften erstehen wieder vor dem Auge in zauberhafter Frische, und dank seiner besonderen Neigung für meteorologische Dinge läßt er sich öfter über Wetter, Atmosphäre und Licht vernehmen. Der Schwarm der Bekanntschaften ist größer, und selbstverständlich steht auch die verhältnismäßig kleine Zahl der in den Originalbriefen erwähnten Kunstdenkmäler weit hinter denen der *Italienischen Reise* zurück. Die Musik nimmt gleichfalls mehr Raum ein als in den Privatschreiben, obwohl Goethe sie darin keineswegs vernachläßigt. Kurz, alles ist farbiger, satter, bunter und pulsierender, oft auch schilderungsfreudiger. Einiges berührt er ohnehin nur flüchtig, weil der Herzog es durch die anderen Freunde in Weimar schon wußte oder sich bei ihnen leicht darüber unterrichten konnte. Hier kam es darauf an, vieles in Kürze, gleichsam in Stichworten zu berichten, nicht das Einzelne auszumalen oder eine Gesamtschilderung Roms und all seiner Unaussprechlichkeiten zu wagen. Rom erscheint darin mehr als Hintergrund und in Ausschnitten, wohl auch so als etwas Einzigartiges, aber nicht in der ganzen Fülle seiner Individualität, wie es dann die *Italienische Reise* zum Ausdruck bringt.

Andrerseits stellt sich in den Briefen an den Herzog das Verhältnis zu ihm wesentlich persönlicher dar. Gern spricht er ihm von seinem dichterischen Schaffen, von

seinen Plänen, vom Fortschreiten der *Iphigenie*, des *Egmont* und des *Tasso*. Ge spannt und dankbar angeregt nimmt er die Urteile des Fürsten darüber auf, die bisweilen kritischer Beisätze nicht entbehren. Einiges geht auf das Bedürfnis zurück, dem Freunde und Gönner Rechenschaft über seine Lebensweise abzulegen. Aber wie viel enthält die Korrespondenz mit Carl August, was überhaupt nicht in der literarischen Ausgabe der *Italienischen Reise* berührt wird, sogar Intimitäten aus dem erotischen Leben der Beiden kommen darin zur Sprache. Namentlich zu Ende des römischen Aufenthaltes rücken Erörterungen über die Gestaltung von Goethes künftigen Weimarer Amtsverhältnissen stark in den Vordergrund. Es sind Briefe, die Carl Augusts wahrhaft fürstliche Großherzigkeit und sein Verstehen ins hellste Licht setzen; sie rühren an das menschlich Zarteste ihres Freundschaftsbundes.

Goethes Bekenntnisse enthüllen Tiefen seines Wesens, die er Anderen gegenüber verschloß, und niemandem sprach er wohl so vertrauenvoll und entscheidend von der Wandlung, die Italien in ihm hervorgebracht hat, wie dem Herzog in dem Augenblick, wo es darauf ankam, vor der Heimreise sein Verhältnis zu ihm, zu Amt und Verwaltung zu ordnen, damit aber seine Weimarer Existenz neu zu gründen. «Ich darf wohl sagen», schrieb er ihm am 17. März 1788, «ich habe mich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden; aber als was? – Als Künstler! Was ich sonst noch bin, werden Sie beurtheilen und nutzen.»

Die römische Partie seiner *Italienischen Reise* läßt Goethe mit folgenden Worten beginnen: «Endlich kann ich den Mund auftun und meine Freunde mit Frohsinn begrüßen. Verziehen sei mir das Geheimnis und die gleichsam unterirdische Reise hierher. Kaum wagte ich mir selbst zu sagen, wohin ich ging; selbst unterwegs fürchtete ich noch, und nur unter der Porta del Popolo war ich mir gewiß, Rom zu haben.» Berühmte Sätze! Nahezu wörtlich sind sie aus dem ersten Brief Goethes an Carl August übernommen<sup>2</sup>. Die Leser mochten ahnen, an wen die Worte ursprünglich gerichtet sind und wem sich der Dichter vornehmlich schuldig fühlte, eine Bitte um Verzeihung auszusprechen. Sein persönliches Schreiben bezeugt es ausdrücklich und voll Wärme: «Und lassen Sie mich nun auch sagen, daß ich tausendmal, ja beständig an Sie dencke, in der Nähe der Gegenstände, die ich ohne Sie zu sehen niemals glaubte. Nur da ich Sie mit Leib und Seele im Norden gefesselt, alle Anmuthung nach diesen Gegenden verschwunden sah, konnte ich mich entschließen einen langen einsamen Weg zu machen und die Gegenstände zu suchen, nach denen mich ein unwiderstehliches Bedürfniß hinzog. Ja die letzten Jahre wurde es eine Art von Kranckheit, von der mich nur der Anblick und die Gegenwart heilen konnte.»<sup>3</sup> So umschwebt den ersten Brief aus Rom (3. November 1786) die Magie der unwiderstehlichen Sehnsucht Goethes nach dem Süden. Es

<sup>2</sup> In der Fassung der *Italienischen Reise* hat Goethe die auf Carl August bezogene Anrede durch eine an die Freunde im allgemeinen gerichtete ersetzt.

<sup>3</sup> Auch diese für Carl August bestimmten Sätze gingen nur leicht überarbeitet in die *Italienische Reise* ein.

war mehr als eine diplomatische Wendung, wenn er Carl August im selben Schreiben versicherte, nachdem die Begierde, dieses Land zu sehen, befriedigt sei, würden ihm «Freunde und Vaterland erst wieder recht aus dem Grunde lieb». Der Fürst, der gewürdigt wurde, ein solches Geständnis entgegenzunehmen, mußte ja wohl verstehende Weite besitzen. Es war auch mehr als ein höfisches Kompliment, wenn Goethe hinzufügte, in der Folgezeit dies alles einmal mit Carl August zu sehen, durch die erworbenen Kenntnisse ihm hier unten und zu Haus nützlich zu werden, sei sein sehnlicher, ja fast sein einziger Wunsch. Er sprach aus innigster Verbundenheit: vom Gotthard hatten sie vor sieben Jahren zusammen hinuntergeschaut, aber es sich wohlbedacht versagt, den Fuß nach Italien zu setzen. So bezog er den Herzog von Anfang an in die seelische Gemeinschaft seines Rom-Erlebnisses mit ein.

Ehrlich war es auch gemeint, daß er die Dauer seines Bleibens von Carl Augusts Wink abhängig machte, solange er eben in Weimar entbehrlieb sei. Unendlich viel lag ihm nach dem geheimnisvollen Aufbruch aus Karlsbad daran, recht viele Nachrichten des Freundes zu empfangen. Wenigstens nachträglich wollte er seinen Aufenthalt ins Zeichen fortdauernder Verbindung mit der Heimat stellen; sich die innere Zustimmung des Herzogs zu erhalten, war ihm ein herzliches Anliegen.

Gelegentlich mochte Goethe das Bedürfnis anwandeln, seinen fürstlichen Mäcen, zum mindesten dessen Umgebung und die Weimarer Gesellschaft vor dem Mißverständnis zu bewahren, als führe er lediglich ein müßiges ästhetisierendes Genußleben. Aber er drückte damit doch vor allem das wahre Ethos seiner Bemühungen um die Kunst aus, wenn es etwa im Februar heißt: «Übrigens bin ich auch hier weniger geniessend als bemüht, ich laufte und dencke mich müde und matt: jetzt kommt noch gar der Zeicheneifer dazu und macht mir, da ich nur wenige Zeit aufs Arbeiten verwenden kann, ein wahres Leiden. Doch wenn ich hier und jetzt nichts lernen will, was solls dann werden.» Im gleichen Brief meldet sich aber auch, nun ihm der Herzog schrieb, er werde vor Weihnachten nicht in Weimar erwartet, schon das beglückende Bewußtsein, jetzt so recht erst voll aufnehmen zu können, was Rom ihm zu geben hatte. «Ich möchte mein Schiff in Ophir recht beladen. Es soll mir an keiner Art der nöthigen und gehörigen Ingredienzien fehlen. Mit dieser großen und herrlichen Stadt werde ich nun schon familiärer», fährt er fort, «und so kommen wir aufs rechte Fleck, sie verliert nichts dabey und ich gewinne.» Das war der muntere Ton, den der Herzog liebte. «Es ist mir sehr gesund, in einem solchen Element mich erst recht zu baden und zu waschen», heißt es mit einer vergnügten Anspielung auf heitere Ratschläge Carl Augusts weiter. «Das Einölen soll nach Ihrem Recepte in Neapel vor sich gehen.»

Es spricht für Carl August, daß er am innersten Erleben Goethes teilnehmen durfte. «So vieles dringt von allen Ecken und Enden auf mich zu, daß ich kaum zu mir selbst komme», entschuldigte sich dieser, als er einen Brief an die Herzogin Luise hinausschob. «Aber es ist eine Lust in einem solchen Großen Element zu leben, wo man für viele Jahre Nahrung vor sich sieht, wenn man sie auch nur für

den Augenblick mit den äußersten Lippen nur kosten kann»<sup>4</sup> (Postscript 16. Dezember 1786).

Mit der Zeit bildete sich Goethe eine eigene Schweise und Praxis für den Genuß von Rom aus, und er tat es, indem er Auge und Geist am Stil der verschiedenen Völker des Altertums übte; innerhalb dieser allgemeinen Entwicklungen ging er dann den einzelnen Stilperioden nach, wobei ihm Winckelmanns Geschichte der Kunst als treuer Führer diente. Dann suchte er dasjenige ergänzend herauszufinden, «was uns Winckelmann jetzt selbst geben würde, wenn er in diesen Jahren eine neue Ausgabe veranstalten könnte». So schildert er aus Verehrung des großen Archäologen dem Herzog seine Art vorzugehen. Man sieht, aus einem reichen, allgemeinen Bildungsarsenal schöpfend und daran lernend, ging er auf das Besondere, das ihm Rom bot, zu, indem er es an Hand des Winckelmannschen Werkes an seinen Platz einzuordnen suchte.

Fast Schritt um Schritt kann man es verfolgen, wie Goethes Verhältnis zu dem Gesehenen mit wachsender Kenntnis immer ehrfürchtiger wird; damit werden ihm aber die Dinge auch unaussprechlicher. Als ihn der Herzog auffordert, ihm öfters zu schreiben, bittet er, zu Papier bringen zu dürfen, was Tag und Stunde eingebe, obwohl es nicht immer bedeutend sein werde. Denn je länger man die Gegenstände betrachte, desto weniger getraue man sich, etwas allgemeines darüber zu sagen. Und darum: «man möchte lieber die Sache selbst mit allen ihren Theilen ausdrücken oder gar schweigen» (17. November 1787).

Wie sehr spürt man hier das Ringen um restlose Erfassung des Kunstwerks; es geht um das ewige Problem der Wiedergabe künstlerischen Erlebens. Er übersetzt, was so schwer in Worte zu kleiden ist, für den Herzog eigens noch einmal in die Sprache des römischen Touristen-Alltags: «Ich muß immer heimlich lachen wenn ich Fremde sehe, die beym ersten Anblick eines großen Monuments sich den besonderen Effeckt notieren, den es auf sie macht. Und doch wer thuts nicht? und wie viele begnügen sich nicht damit?» Carl August, der gern auf Kunstpilgerschaft ging, aber vor einer Schöpfung wie der sixtinischen Madonna sich durchaus bewußt blieb, daß Worte den überirdisch schönen Eindruck nicht wiederzugeben vermöchten, war fähig, sich mit solcher Betrachtungsweise zu befreunden.

Nachdem Goethe im ganzen, da er sich ja auch in Neapel und Sizilien lange Zeit aufgehalten, nahezu ein Jahr in Rom zugebracht hatte, war er in vollem Maße inne geworden, daß der Reisende nicht einfach 'hier, vielleicht fleißiger denn je zuvor, fortschreiten und fortdenken könne, wie es sich manche zu Anfang vorstellten, so auch er. Er war vielmehr inzwischen zu der Einsicht gekommen, «daß er seinen Grund tiefer graben, stärker und breiter legen muß. Er muß», erklärt er, «den Aufwand an Zeit und Kraften erst in die Erde verstecken, um in der

<sup>4</sup> In ähnlicher, immerhin schon etwas veränderter Stimmung meinte Goethe rückblickend zu Ende seines neapolitanischen Aufenthaltes Ausgangs Mai 1787, für den ersten Anbiß habe er nun Italien genug gekostet. Wolle er es gründlicher nutzen, müßte er in einigen Jahren wiederkommen, «ich bin nur von Gipfel zu Gipfel geeilt und sehe nun erst recht, was mir alles an Mittelkenntnis fehlt».

Folge, wenn das Glück will, sein Gebäude aufführen zu können» (7. [und 8.] Dezember 1787).

So erlebte es der Herzog aus der Ferne mit, wie die Fähigkeit des Freundes, Roms Möglichkeiten für den Aufbau seiner Kunsterkenntnis auszuschöpfen, von Monat zu Monat wuchs. Goethes römische Erfahrungen hatten nun einen Grad der Reife gewonnen, den man schon fast als Weisheit bezeichnen darf, nachdem das Stadium jugendlichen Begeisterungsvermögens und das Selbstvertrauen zur unbeschwerten Aneignung wie ein Kindheitsalter weit hinter ihm lag. Der fahrtelustige, kunstfreudige Weltmann Carl August aber mochte sich auch durch die in kritischen Erfahrungen gereifte Reisephilosophie Goethes angesprochen fühlen, die der Dichter ihm mehr beiläufig als lehrhaft auftischte.

Für alles, was Goethe über die weitere Ausbildung seines Zeichentalents und die dazu angestellten gedanklichen und technischen Erwägungen berichtet, durfte er bei Carl August Verständnis voraussetzen; offenbar glaubte er ihn auch deshalb auf dem Laufenden halten zu sollen, da ihm ja die großzügig gewährte Verlängerung seines Romaufenthaltes erlaubte, diese Begabung um so nachdrücklicher zu pflegen. Überdies war der Herzog auch in diesen Dingen so gut durch ihn erzogen, daß er den Ernst der stufenweise angelegten, planmäßigen künstlerischen Selbsterziehung zu würdigen wußte, wie er in Goethes römischen Briefen ihm entgegentrat. «Ich wünsche und hoffe», heißt es in dem Schreiben vom 11. August 1787, «es nur wenigstens so weit zu bringen, wie ein Musickliebhaber, der wenn er sich vor sein Notenblatt setzt, doch Töne hervorbringt, die ihm und andern Vergnügen machen, so möchte ich fähig werden eine Harmonie aufs Blatt zu bringen und andere mit mir zu unterhalten und zu erfreuen. Ich weiß zu sehr, wie ängstlich es ist, wenn man eine gewisse Fähigkeit in sich spürt und einem das Handwerk gänzlich mangelt, sie auszulassen und auszuüben.» Steckt nicht in dieser Selbstbesinnung, wie so manchesmal bei dem Dichter in seinem Verhältnis zu Carl August, eine allgemeine erzieherische Mahnung für den Fürsten, deren Befolgung ihm bei all seinen Bestrebungen nützlich werden konnte?

Als besondere Annehmlichkeit des Aufenthaltes in Rom hebt Goethe die Anwesenheit so vieler Menschen hervor, «die sich mit Dencken über Kunst, mit Ausübung derselben Zeitlebens beschäftigen». Es gebe wohl kaum etwas, worüber man nicht von dem einen oder anderen Belehrung zu erwarten habe.

Gleich zu Beginn des Romaufenthaltes, im ersten seiner von dort geschriebenen Briefe, regt sich Goethes Bedürfnis, den Freund weiter zu bilden. Unterm Eindruck der Bauten des Palladio in Vicenza will er dem Herzog die ihm noch fehlenden Bände von dem großen Werke eines dort seßhaften alten Baumeisters namens Ottavio Bertotti Scamozzi besorgen. Man müsse sie alle haben, meint er gewiß nicht bloß als fürsorgender Bücherliebhaber, sondern auch in dem Bestreben, Carl August den Klassizismus des bewunderten Renaissancemeisters persönlich nahezubringen.

Als der Herzog ihm schrieb, er beabsichtigte die Sammlung seiner Rembrandt-

Stiche, die er durch Mercks Vermittlung angelegt hatte, nicht zu vervollständigen, stimmte Goethe lebhaft zu. Es sei empfehlenswerter, schrieb er zurück, nach und nach bessere Abdrucke von den vorhandenen Hauptblättern anzuschaffen. Aber wie bedeutungsvoll ist es doch, daß er nun diesen Fingerzeig mit einem Bekenntnis zur klassischen Kunst verbindet, das einer Abkehr vom Nordischen gleichkommt. «Besonders fühle ich hier in Rom, wie interessant denn doch die Reinheit der Form und ihre Bestimmtheit vor jener marckigen Roheit und schwebenden Geistigkeit ist und bleibt» (8. Dezember 1787). In der Tat, bei dieser Wendung hat Rom Pate gestanden.

Mit Roms archäologischem Besitz fühlte sich Goethe bereits so stark verwachsen, daß er den Abtransport des Hercules Farnese und des Toro nach der Residenz des Königs von Neapel nicht weniger betrauerte als die einheimische römische Künstlerschaft<sup>5</sup>. Daß der Großherzog von Toscana, der spätere Kaiser Leopold II., die Villa Medici förmlich ausleere, beklagte er gleichfalls als Verlust für Rom. «Doch bleibt es», schreibt er dem Freunde, gleichsam sich selbst zum Trost, «immer wie ein unerschöpflicher Brunnen und wird den spätesten Nachkommen noch die wichtigsten Gegenstände der Kunst zu zeigen haben.»

Der Dichter begnügte sich nicht damit, Carl August an seinen römischen Streifzügen teilnehmen zu lassen und ihm Belehrung zu spenden; er wollte ihm unmittelbar den Genuß von Kunstwerken verschaffen, indem er sie ihm besorgte. In seinem Eifer, ihm gefällig zu sein, wirkte sich auch Goethes Neigung aus, Menschen nach seinen eigenen Idealen zu bilden. Aber er vermeidet dabei alles Lehrhafte. Unbefangen von den eigenen Erfahrungen, etwa vom Kunsthändel und seinen Preisen, von einzelnen Künstlern und deren Wirken plaudernd, merkt er vor, was für den Herzog zu erwerben lohnend und zugleich preiswert sein könnte. Eine spielende Einführung in den römischen Kunstmarkt kommt dabei heraus, und wie sehr zeigt sich Goethe, selbst noch ein Neuling in diesem Bereich, hier von der praktischen Seite. «Alles ist sehr theuer, was sich einigermaßen auszeichnet. Alle Arten von Kunstwerken sind auf einen hohen Preis getrieben. Für sie mögte ich nichts aufpacken als Gypssachen, die zu Wasser gehen könnten. Einige Colossalköpfe kann ich selbst nicht entbehren, ich meyne, man könnte nicht leben, ohne sie manchmal zu sehen», fügt der spätere Besitzer der Medusa Rondanini<sup>6</sup>, des Zeus von Otricoli und der Juno Ludovisi hinzu, von der er in der *Italienischen Reise* sagt, sie sei «seine erste Liebschaft in Rom» gewesen. «Keine Worte geben eine Ahnung davon. Es ist wie ein Gesang Homers», heißt es dort.

Nicht alles, was Goethe für den Herzog und seine Gemahlin anzuschaffen vorhatte, ist erworben worden oder erhalten. So hat sich eine kleine, nach einer größere-

<sup>5</sup> Zweimal kommt er dann auch in der *Italienischen Reise* auf den Verlust zurück, das eine Mal vor, das andere Mal nach der Fortschaffung der Statue, über deren Beschaffenheit und Ergänzungen er sich dort genauer ausläßt (*Italienische Reise* I, vom 16. Januar, sowie II, vom 20. Juni 1787).

<sup>6</sup> In der *Italienischen Reise* charakterisiert Goethe die Medusa Rondanini als «ein wunderbares Werk, das, den Zwiespalt zwischen Tod und Leben, zwischen Schmerz und Wollust ausdrückend, einen unnennbaren Reiz wie irgend ein anderes Problem über uns ausübt».

ren Antike gearbeitete marmorene «Nemesis» von Trippel, für den er überhaupt Carl August zu erwärmen sucht, nicht im Besitz des großherzoglichen Hauses gefunden und scheint der Nachwelt auch gar nicht bekannt geworden zu sein<sup>7</sup>. Er war wählerisch und sparsam. Ungern ließ er einen trefflich gearbeiteten antiken Sokrates aus den Händen, weil er fünfzig Zechinen kostete<sup>8</sup>.

Auch daran dachte Goethe, kleine Modelle der vier wasserspeienden grünlichen Marmorlöwen von der Fontana Felice und ebenso «die unvergleichlichen Ägyptischen Löwen vom Capitol» dem Freunde als Schreibtischziergele mitzubringen. «Sie werden 20 bis 30 Dukaten kosten», fügt er haushälterisch hinzu. Es lässt sich nicht mehr feststellen, ob Carl August den entsprechenden Auftrag erteilt hat. Die Weimarer Überlieferung jedenfalls schweigt darüber. An den Ankauf von Antiken und Originalbildern wagte Goethe überhaupt nicht zu denken. «Man spricht gleich von 10 000 Scudi pp.» Ob zur Ausführung gekommen oder nicht, all diese Absichten und Erwägungen des Dichters entspringen freudig sich miteilender, tätiger Liebe.

Das Sammeln von Kupferstichen gehörte zu den besonderen Liebhabereien Carl Augusts; im Briefwechsel mit dem Darmstädter Merck und mit Lavater tritt sie stark hervor. Durch die gemeinsame Schweizerreise mit Goethe und den Aufenthalt in Zürich war sie belebt worden. Freilich, als sich der Dichter nun in Rom nach schönen Stücken umsah, erlebte er einige Enttäuschungen. Gute alte Abdrücke des großen Renaissancestechers Marco Antonio Raimondi, dessen Wiedergabe Raphaelscher Gemälde Goethe in Rom noch mehr schätzen lernte, fand er gerade «hier rarer und theurer als irgendwo»; neuere Abzüge aber von den abgenützten Platten noch unbefriedigender. «Und doch», meint Goethe, «kann man die herrlichen Ideen und Compositionen nicht ohne Entzücken ansehen» (12. [16.] Dezember 1786). Davon dem Herzog Einiges mitzubringen, lag ihm sehr am Herzen. «Es ist eine Welt in den Blättern und gute Abdrücke davon unschätzbar» (8. Dezember 1787). Im ganzen hatte Goethe, als er von Rom abreiste, nach seinen eigenen Angaben nicht mehr als 200 Scudi für den Herzog verausgabt<sup>9</sup>.

Sammler, wie der englische Bankier Jenkins, der Fürst Christian August von Waldeck, in dessen Auftrag Trippel seine Goethe-Büste in Marmor schuf, gehören zu den Figuren, die Goethe, knapp skizziert, dem menschenhungrigen, selber auf den Erwerb von Kunstwerken erpichten Fürsten daheim brieflich vorstellt. Waldeck war übrigens Carl August schon von Karlsbad her bekannt. Ein andermal (Frascati, 28. Sept. 1787) erzählt er, um den Herzog zu amüsieren, das Gaunerstückchen eines Steinschneiders und eines «Vignerol», die den Preis einer angeblich im Weinberg aufgefundenen Kamee in die Höhe zu schwindeln wußten.

<sup>7</sup> Eine Bemerkung eines späteren Briefes deutet darauf hin, daß Goethe die Bestellung der «Nemesis» verzögerte, weil er immer noch hoffte, eine schöne Antike zu finden.

<sup>8</sup> Auch für die Herzogin-Mutter Anna Amalia erklärte er sich bereit, kleinere Kunstwerke anzuschaffen, und ließ ihr vorschlagen, dafür einen Betrag von zweihundert Zechinen auszuwerfen. *Italienische Reise II*, Rom, 10. November 1787.

<sup>9</sup> Vgl. H. Wahl I, Anmerkung S. 391.

Das Opfer war in diesem Fall der als ausgabenfreudig bekannte Graf Johann Fries aus Wien, der dem Dichter die für ihn in Rom eingetroffenen Briefe nach Neapel weiterzuschicken pflegte.

Vergnügt stellte Goethe im Dezember 1787 fest, daß er im Steinhandel Fortschritte gemacht und «für wenig Geld einige artige Sachen zusammengekauft» habe. Er kannte sich jetzt nach mehr als einem Jahr Italienaufenthalt auch in den kleinen diplomatischen Listen des Kunsthandels aus. «Man muß von Zeit zu Zeit etwas von den Leuten nehmen, um in Connexion zu bleiben und sie kennen zu lernen, wenn man etwas Gutes erwischen will. Aus den Händen der großen Händler muß man nichts nehmen», fügt er erläuternd hinzu, «das ist für Russen und Engländer» (7. [und 8.] Dezember 1787). Im selben Zusammenhang erzählt er dem Herzog, er habe für ihn einen «Einschnitt» ins Auge gefaßt, eine tüchtige Arbeit, ein altes, oft wiederholtes Sujet darstellend, nämlich «die Herakliden, wie sie den wiedereroberten Peloponnes durchs Los unter sich theilen»<sup>10</sup>. Anscheinend zögerte er aber noch, das Stück anzuschaffen. Mehr als 15 bis 20 Zechinen wollte er nicht daran wenden, «sonst ist es kein Spas». Zuletzt entging ihm dann doch der Stein; denn der Händler, der nicht so recht einen Preis dafür hatte angeben wollen, überließ ihn inzwischen einem anderen Kunden (18. Februar 1788).

Überhaupt fand Goethe, es werde von Fremden für diese Sachen, zumal für Kameen ungeheuer viel Geld ausgegeben. So reizend, faßlich und transportabel sie ihm erschienen, hielt er sie doch für überschätzt. Denn große Kunstwerke, meint er, seien unter allen geschnittenen Steinen der Welt nur wenige. Ein Gypsokopf, belehrt er Carl August, sei im Grunde «ein würdigerer Gegenstand als viele solche Spielwerke».

Auch von der Erörterung dieser Fragen aus suchte er den Weg zum Herzen des Freundes. Bereits schwelgte er im Vorgenuß des Kabinetts des Barons von Stosch, dessen Hauptnachlaßmasse Friedrich der Große aufgekauft hatte. Es mit Carl August zu besuchen, merkte er als gemeinsame Freude vor. Es ist jene Sammlung, deren Katalog so musterhaft von Winckelmann angefertigt worden war. Mit voller Wärme erschließt hier Goethe dem Herzog sein Gefühl: «Das Ende meiner Bemühungen und Wanderungen ist und bleibt der Wunsch, Ihr Leben zu zieren. Möge es mir gewährt werden», ruft er ihm zu (7. [und 8.] Dezember 1787).

Mit Sorgfalt erfüllte Goethe die Bitte Carl Augusts, ihm eine Nachbildung des angeblichen Schädels von Raphael zu beschaffen. Dieser wurde in der Akademie von San Luca aufbewahrt. Goethe hielt ihn für unbezweifelbar echt und erwirkte durch Hofrat Reiffenstein, daß ein Abguß davon genommen wurde, stand aber einige Angst um das Gelingen aus, die schon mürbe gewordene «herrliche Relique» könnte darunter leiden. «Ein trefflicher Knochenbau, in welchem eine schöne Seele bequem spazieren konnte», urteilt der alte Liebhaber physiognomischer

<sup>10</sup> Die Zeichnung aus den *Monumenti inediti* legte er bei. H. Wahl freilich (I 338) bezweifelt, ob die Zeichnung aus den *Monumenti inediti* auch wirklich die Herakliden darstelle und verweist auf Winckelmanns Werke III S. XXVII.

Studien. Freilich, Goethe wurde in diesem Fall das Opfer eines Irrtums. Denn der Schädel, der sich noch heute im Goethe-National-Museum in Weimar befindet, ist nicht der des großen Meisters, den Carl August sehr verehrt hat.

Die von der Herzogin-Mutter Anna Amalia beabsichtigte, freilich zu wenig durchdachte Italienreise, zu der Goethe ihrem Sohn eine Fülle von Ratschlägen, aber auch genug Abmahnungen erteilte, hat uns einen autobiographischen Rückblick auf Goethes künstlerische Selbsterziehung, über deren einzelne Stufen und sinnvolle Steigerung eingetragen (25. Januar 1788). Beinahe Monat für Monat zeichnet Goethe hier den Ablauf seiner Studien und sein Vorwärtschreiten auf dem eingeschlagenen Wege auf. Alle Motive der Italienreise schlügen in dieser bekenntnishaften Rückschau noch einmal volltönend ans Ohr Carl Augusts, an der Spitze das beglückte und dankbare Geständnis: «Die Hauptabsicht meiner Reise war: mich von den physisch moralischen Übeln zu heilen, die mich in Deutschland quälten und mich zuletzt unbrauchbar machten; sodann den heißen Durst nach wahrer Kunst zu stillen, das erste mir ziemlich, das letzte ganz geglückt.»

Carl August erfuhr aber noch mehr, wenn er es nicht schon aus den früheren Briefen an ihn herausgelesen hatte, nämlich die von Grund aus umwälzende und erneuernde Bedeutung Roms für Goethe. «Als ich», schreibt ihm dieser (25. Januar 1788), «zuerst nach Rom kam, bemerkte ich bald, daß ich von Kunst eigentlich gar nichts verstand und daß ich biß dahin nur den allgemeinen Abglanz der Natur in den Kunstwerken bewundert und genossen hatte, hier that sich eine andere Natur, ein weiteres Feld der Kunst vor mir auf, ja ein Abgrund der Kunst, in den ich mit desto mehr Freude hineinschaute, als ich meinen Blick an die Abgründe der Natur gewöhnt hatte.» Es ist dies nicht der letzte der römischen Briefe Goethes an Carl August, aber in der Reihe der späteren der gewichtigste. Denn er ergeht sich auch sonst in weiten Ausblicken auf seine eigenen Schaffenspläne, gibt Ratschläge für die heimatliche Verwaltung und klingt in ein inniges Bekenntnis zum künftigen gemeinsamen Leben in Weimar aus. Es sind Worte der Freundschaft, und es vibriert darin das Vorgefühl des nahen Abschieds von Rom mit allem, was es ihm durch Carl Augusts Güte geschenkt; aber sie lassen auch erkennen, daß es ihm nicht Alles geben konnte, dessen er im tiefsten Innern bedurfte.

Sein Kurs zielt bereits wieder auf Weimar. Der Süden, Rom hat, so kündet dieser Brief an, seine Mission im Leben des Dichters erfüllt. «Ich wiederhole nochmals», schreibt er dem Herzog, der im Begriff war, aus dem holländischen Feldzug über Mainz nach Weimar zurückzukehren, «daß wenn Sie bey Ihrer Zurückkunft mich nötig finden sollten, ich auf jeden Winck zu kommen bereit bin. Gar manches macht mir den Rückweg nach Hause reitzend.» Und indem Goethe sich der vollen Wärme seiner freundschaftlichen Gefühle überläßt, fährt er fort: «Ohne Ihren Umgang, den Umgang geprüfter Freunde länger zu leben ist denn doch so eine Sache. Das Herz wird in einem fremden Lande, merk ich, leicht kalt und frech, weil Liebe und Zutrauen selten angewandt ist. Ich habe nun so viel in Kunst und Naturkenntniß profitiert, daß ein weiteres Studium durch die

Nähe unserer Akademie Jena sehr erleichtert werden würde. Hier ist man gar zu sehr von Hülfsmitteln entblößt. Dann hoffe ich auch meine Schriften mit mehr Muse und Ruhe zu endigen als in einem Lande, wo Alles einem außer sich ruft. Besonders wenn es mir nun Pflicht wird der Welt zu leben.» Das Schreiben schließt in persönlicher Wendung: «Erhalten Sie mir Ihre Liebe, ein Geschenk, das mir jeden äußernen Verlust ersetzt und mir jeden neuen ertragen macht, und bleiben Sie überzeugt, daß bey einer wahren Harmonie der Gemüther man einander immer wieder begegnet, wenn man noch so weit auseinander zu gehen scheint.»

Just ein halbes Jahr zuvor hatte schon Goethe in Versen voll schlichter Herzlichkeit alles ausgedrückt, was ihn mit Carl August verband: tiefe Dankbarkeit und das Gelöbnis, ihm weiter zu dienen, Sorge ums Wohl des Fürsten, weitere Hoffnung auf Gemeinsamkeit. Er tat es damals in Form eines Gedichts<sup>11</sup>, das er dem Herzog an seinem eigenen Geburtstag (28. August 1787) widmete, wenige Tage, bevor dieser den seinen feierte:

Du sorgtest freundlich mir den Pfad  
Mit Lieblig'sblumen zu bestreun.  
Still thätig dancke Dir mein Leben  
Für alles Gute, was du mir erzeigt.  
Fügst du dazu die Sorge für dich selbst,  
So geh' ich ohne Wünsche fröhlich hin.  
Denn nur gemeinsam Wohl beglückt Verbundne.

Es fällt darin nicht das Wort Rom. Unausgesprochen schwebt es auch über diesen Versen.

<sup>11</sup> In Prosa drückt sich Goethe darüber, gleichfalls voll Dankbarkeit, aber zugleich im Gefühl einer Wiedergeburt unterm 3. September 1787/Rom in der *Italienischen Reise* folgendermaßen aus: «Heute ist es jährig, daß ich mich aus Karlsbad entfernte. Welch ein Jahr! und welch eine sonderbare Epoche für mich dieser Tag, des Herzogs Geburtstag und ein Geburtstag für mich zu einem neuen Leben. Wie ich dieses Jahr genutzt, kann ich jetzt weder mir noch andern berechnen; ich hoffe, es wird die Zeit kommen, die schöne Stunde, da ich mit euch alles werde summieren können. Jetzt gehn hier erst meine Studien an, und ich hätte Rom gar nicht gesehen, wenn ich früher weggegangen wäre. Man denkt sich gar nicht, was hier zu sehen und zu lernen ist; auswärts kann man keinen Begriff davon haben.»

## Hyakinthos und Polyboia

Von *H. Möbius*, Würzburg

Man pflegt den klassischen Archäologen eine unglückliche Liebe zu denjenigen antiken Kunstwerken nachzusagen, die uns nicht erhalten, sondern nur in Beschreibungen der Autoren überliefert sind. Aber die Aufgabe, Verlorenes wiederzugewinnen, reizt nicht nur den Gelehrten, der sie durch Analogieschlüsse zu lösen sucht, sondern seit der Renaissance auch den bildenden Künstler, der hier seiner Phantasie in einer vorgeschriebenen Bahn ihren Lauf lassen kann. Wenn der heutige Archäologe solche Versuche aus früheren Zeiten betrachtet, wird er sich einer doppelten Empfindung nicht immer bewußt: Zunächst kann er sich eines überlegenen Lächelns nicht ganz erwehren, denn auf Grund der Ausgrabungsfunde weiß er nun einmal so viel besser, wie das Alte ausgesehen haben mag. Aber daneben überfällt ihn wohl auch ein leiser Neid auf ein so nahe Glaubensverhältnis zur Antike, das ganz unbefangen die Götter und Helden des Altertums in das Gewand der eigenen Zeit kleidet und in ihrer Art agieren läßt. Jene Epochen erfreuen sich ja noch eines ungebrochenen Stiles, und wenn dann ein großer Künstler die Aufgabe löst, können Werke herauskommen wie das Alexanderbild des Sodoma. Aber auch bescheidenere Leistungen entbehren selten eines halb gelehrteten, halb künstlerischen Reizes, und in der Hoffnung, daß er diese Meinung teile, sei dem verehrten Jubilar die Veröffentlichung eines Bildes dargebracht, das von Martin Wagner stammt und in dem von ihm begründeten Museum aufbewahrt wird.

Der Maler<sup>1</sup> war der Sohn des Würzburger Hofbildhauers Peter Wagner (1730 bis 1809), dem erst das Verständnis für die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts wieder ganz gerecht geworden ist. Peter Wagner hatte einst durch Einheirat die Werkstatt des Barockbildhauers Wolfgang van der Auvera übernommen und war im wesentlichen ein Vertreter des Rokoko geblieben. Wenn er auch den wachsenden Klassizismus der Zopfzeit mitgemacht hat, so stehen seine reizenden Puttengruppen in den Schloßgärten von Würzburg und Veitshöchheim unserem Herzen doch am nächsten. Er muß ein Mann von einer kaum vorstellbaren künstlerischen Fruchtbarkeit gewesen sein, und diesen Fleiß hat auch der Sohn geerbt, aber die Leichtigkeit der Produktion blieb seiner Gedankenkunst versagt, vielmehr hat er in immer erneuten Anläufen um die Gestaltung verhältnismäßig weniger Themen ringen müssen – ein typisches Künstlerschicksal der Goethezeit.

---

<sup>1</sup> Über Martin Wagner vgl. die Biographien von Ludwig von Urlichs 1866, Ulrich Nicolai (Ungedruckte Dissertation in der Univ.-Bibl. Würzburg) 1921 und Emil Kieser (*Lebensläufe in Franken* V 439ff.) 1936. Vollständige Zusammenstellung der Lebensdaten und Werke bei Thieme-Becker, Künstlerlexikon Bd. 35, 44f. (H. Vollmer).

Dabei hatten sich seine Anfänge<sup>2</sup> so glücklich gestaltet wie nur möglich. Nachdem der Knabe zuerst in der Werkstatt des Vaters gezeichnet hatte, wurde er 1797 im Alter von 20 Jahren durch Vermittlung des Coadjutors Carl von Dalberg auf die Kaiserliche Akademie der Schönen Künste in Wien geschickt, die sich damals unter der Leitung Heinrich Fügers eines besonderen Rufes erfreute. Dort gelang es ihm, durch seinen Fleiß die Zufriedenheit des Direktors und zuletzt auch den ersten Preis der Akademie zu erringen. Im Herbst 1802 kehrte er nach Würzburg zurück und mußte sich nun nach einem Wirkungskreis umsehen. In dieser Wartezeit erhielt er den Brief eines Studienkameraden<sup>3</sup>, der ihm riet, sich an einem Preisausschreiben der Weimarer Kunstreunde zu beteiligen. Wagner befolgte den Rat und schickte am 28. Juli 1803 seine Zeichnung für die Preisaufgabe des Jahres «Odysseus, Polypheus besänftigend» an Goethe. Er begleitete sie mit einem ausführlichen Brief<sup>4</sup>, in dem er von seinen bisherigen Studien berichtete und halb treuherzig, halb berechnend um Winke für seine fernere Laufbahn bat. Er kam gerade aus der rechten Schule, denn sein Lehrer Heinrich Füger war gleichaltrig mit Goethe, auch ein Schüler Oesers und in Rom zum treuen Gefolgsmann von Winckelmann und A. R. Mengs geworden. Daneben freilich hatte er sich noch etwas von der Grazie und der Malkultur des Rokoko bewahrt. So konnte es nicht fehlen, daß Goethe an der Zeichnung Wagners großes Gefallen fand. Aus einem Brief an Zelter<sup>5</sup> spricht deutlich sein Stolz, ein neues Genie entdeckt zu haben, Wagner bekam den ersten und zweiten Preis<sup>6</sup>, aber viel wichtiger war, daß der Dichter mit großer Wärme und Tatkraft sich auch fernerhin seiner annahm. Er empfahl ihn an Schelling<sup>7</sup>, der gerade als junger Professor von Jena nach Würzburg gegangen war, und an den Kurator der Universität mit dem Erfolg, daß Wagner die Stelle eines Professors der zeichnenden Künste erhielt. Der Maler war damals freilich nicht mehr in Würzburg, sondern auf den Rat seines älteren Freundes Eberhard Wächter im Herbst 1803 zu Jacques Louis David nach Paris gegangen. Goethes Brief an Schelling, in dem er ihn bat, Wagner ja darauf hinzuweisen, daß er geraden Weges nach Rom und nicht erst nach Paris reisen möge, kam also zu spät. Der Maler hat seinen Schritt auch bald bereut, denn in Paris fühlte er sich sehr unglücklich. Schon im Mai 1804 fuhr er von dort unmittelbar nach Rom, das er bis zu seinem Tode (1858), von wenigen großen Reisen abgesehen, nicht mehr verlassen sollte.

<sup>2</sup> Goethe hat die Angaben Wagners, die er brieflich im Dezember 1803 von ihm erhalten hatte, redigiert und unter dem Titel *Einiges von dem Lebens- und Kunstgange Herrn Martin Wagners* im Intelligenzblatt der Jenaischen Allg. Literatur-Zeitung 1804 Nr. 6 (Sophien-Ausgabe Weimar [hier: W.A.] 48, 71–72) veröffentlicht.

<sup>3</sup> Der Wortlaut des Briefes, der für die Aufnahme der Weimarer Bestrebungen durch die jungen Künstler sehr bezeichnend ist, bei Nicolai a. O. 7; er soll in einer ausführlicheren Darstellung der Beziehungen Wagners zu Goethe veröffentlicht werden. Über die Preisaufgaben vgl. Rich. Benz, *Goethe und die romantische Kunst* 71 ff.

<sup>4</sup> Bei Nicolai 101.

<sup>5</sup> Vom 4. Aug. 1803 (W.A. IV 16, 266 Nr. 4692).

<sup>6</sup> Vgl. Goethes Brief vom 18. Nov. 1803 (W.A. IV 16, 349 Nr. 4757).

<sup>7</sup> Vgl. Goethes Brief vom 29. Nov. 1803 (W.A. IV 16, 367 Nr. 4770).

Als er noch bei David in Paris war, hatte er von Goethe die Aufforderung erhalten<sup>8</sup>, sich an einem Wettbewerb für Entwürfe zu einer Medaille zu beteiligen, die Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, darstellen sollte und – was Wagner aber nicht wußte – zur Verherrlichung seines alten Gönners Carl von Dalberg bestimmt war. Am 21. September 1804 schickte der Maler von Rom aus den Entwurf an Goethe und legte drei Zeichnungen bei, über die er ebenfalls das Urteil des Dichters erbat. Die Themen sind für die Zeit im allgemeinen und für Wagner im besonderen höchst charakteristisch:

1. «Der Triumph der Tugend und Unschuld oder die Vergötterung des Hyazinthos und seiner Schwester Polyböa».
2. «Die vorzüglichsten Helden Griechenlands in nächtlicher Beratung vor Troja» (nach dem X. Gesang der Ilias).
3. «Christus von seiner Mutter Abschied nehmend».

Von diesen Zeichnungen<sup>9</sup> hat Wagner die zweite zu einem großen Gemälde ausgeführt. Es wurde von seinem Freund und Gönner Ludwig von Bayern angekauft, der sein späteres Leben ebenso bestimmt hat wie Goethe seine Jugend. Um die Gestaltung des dritten Themas hat Wagner bis in sein hohes Alter gerungen. Uns soll hier nur die erste Zeichnung beschäftigen, die unmittelbar auf eine Anregung Goethes zurückgeht. Obwohl Wagner sich damals in Paris befand, hat er gewiß das Neujahrspogramm der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung von 1804 gelesen, denn es enthielt ja die Reproduktion und ausführliche Kritik seiner Preiszeichnung<sup>10</sup>. Mitten eingeschoben in die Kritik fand er einen längeren Aufsatz «Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi» als Würdigung der Zeichnungen, welche die Brüder Riepenhausen im vergangenen Jahre unaufgefordert eingesandt hatten. Im Nachtrag hatte Goethe die Künstler sehr nachdrücklich eingeladen, «die Restauration verlorener Kunstwerke nach Beschreibungen zu unternehmen», und versprochen, sie dabei «durch successive Bearbeitung des Pausanias und Plinius, besonders auch der Philostrate» zu fördern. Wagner konnte also sicher sein, durch sein Thema den neuesten Interessen seines Gönners entgegenzukommen, und hoffen, daß auch sein Blatt vielleicht einer Besprechung durch ihn gewürdigt werde, was freilich nicht geschehen ist, ja auf die inhaltsreiche Sendung scheint überhaupt keine Antwort erfolgt zu sein.

In seinem Begleitbrief<sup>11</sup> an den «Geehrtesten Herrn von Goethe» beschreibt der junge Maler die Zeichnung folgendermaßen:

«Hyazinthos und Polyböa werden von der Venus, Diana und Minerva dem

<sup>8</sup> Vgl. Goethes Brief vom 25. März 1804 (W.A. IV 17, 106 Nr. 4872).

<sup>9</sup> Die vier Zeichnungen verzeichnet Chr. Schuchardt, *Goethes Kunstsammlungen* I 295 Nr. 716 (Moses), 719 (Abschied Christi), 720 (Helden vor Troja), 721 (Hyakinthos und Polyboia). Die dort unter Nr. 717 (Urteil Salomonis) und 718 (Gleichnis vom Zinsgroschen) aufgeführten Zeichnungen scheinen, nach den Photographien zu urteilen, nicht von M. Wagner zu stammen. Signiert ist nur Nr. 716.

<sup>10</sup> Weimar. Kunstausstellung 1803 usw. (W.A. 48, 62–70) Polygnots Gemälde usw. (a. O. 84–120).

<sup>11</sup> Bei Nicolai 105f.

Irdischen entzogen und gegen den Olymp emporgetragen. Die Horen umschweben sie und verherrlichen den Triumph. Oben ist Jupiter und die Parzen zu sehen. Dieser Gegenstand war schon von den Alten mit diesen benannten Figuren, den Jupiter allein ausgenommen, halb erhaben auf seinem Throne vorgestellt, der in dem Tempel zu Delphos aufbewahrt wurde, und wenn ich nicht irrte, in Pausanias beschrieben ist, welches ich jedoch nicht genau angeben kann, weil ich mich immer auf Reisen entlehrter Bücher bedienen mußte, welche ich nicht mehr zur Hand habe, um nachschlagen zu können. Eine schöne, klare und ätherische Farbe (doch ohne brillant zu sein) würde das Poetisch-Feierliche noch mehr verherrlichen, sowie das Ganze sich mehr durch Entgegnung von Farbenton, als durch Schattenpartien heben müßte.»

Die Konfusion in Wagners Brief läßt sich natürlich leicht zurechtrücken: Quelle ist das III. Buch des Pausanias, den der Maler im Original lesen konnte, da er das Gymnasium absolviert und kurze Zeit in Würzburg studiert hatte. Vom 18. Kapitel an wird der berühmte Thron des Apollon in seinem Heiligtum in Amyklai, unweit Sparta, beschrieben. Das riesige Idol des Gottes stand nicht auf einem gewöhnlichen Sockel, sondern auf einem Altar des Heros und wohl vordorischen Gottes Hyakinthos, der zugleich das Grab des früheren Herren der Stätte bezeichnete. Der Thron und wahrscheinlich auch der Altar waren am Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. von dem Ionier Bathykles mit Reliefs geschmückt worden. Leider ist ihre Beschreibung bei Pausanias so unklar, daß ihre Verteilung umstritten geblieben ist. Wahrscheinlich waren auf drei Seiten – links befand sich die eherne Türe, die zur Opferstätte führte – Apotheosen dargestellt: Semele und Ino, Hyakinthos und Polyboia, Herakles<sup>12</sup>. Die Einführung des Hyakinthos in den Olymp wird man sich natürlich an der Front seines Grabaltars denken. Die von Wagner illustrierten Worte lauten: [πεποίηται δὲ ἐπὶ τοῦ βωμοῦ] Μοῖραι τε καὶ Ζητοι, σὺν δέ σφισιν Ἀρροδίτη καὶ Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἀρτεμις· κοιτάζοντι δὲ ἐς οὐρανὸν Υάκινθον καὶ Πολύβουαν Υακίνθον, καθὰ λέγοντι, ἀδελφὴν ἀποθανοῦσαν ἔτι παρθένον (Paus. III 19, 4). Es folgt die Bemerkung, daß Hyakinthos auf dem Relief als bäriger Mann dargestellt sei, während der Maler Nikias – es ist der bekannte Maler der Alexanderzeit – ihn als schönen von Apollon geliebten Knaben gemalt habe. Daß Polyboia ursprünglich wohl eine Fruchtbarkeitsgöttin und Gemahlin des Hyakinthos gewesen ist, braucht uns hier natürlich auch nicht zu kümmern.

Wie hat nun Wagner den Stoff gestaltet? Schon aus den ersten flüchtigen Bleistiftskizzen, die in Würzburg erhalten sind, geht hervor, daß ihm das Schema der Himmelfahrt von vornherein feststand. Es folgt eine anmutige kleine Zeichnung in lavierter Sepia, dann der ausgeführte Entwurf, den er an Goethe schickte (Abb. 1)<sup>13</sup>, und schließlich eine größere Ölskizze, die uns hier beschäftigt

<sup>12</sup> Andere Verteilung der Reliefs durch Buschor und v. Massow: Ath. Mitt. 52 (1927) 16.

<sup>13</sup> Schuchardt a. O. Nr. 721. Graubraun lavierte Federzeichnung; H. 19,2 cm, Br. 24,6 cm. Photographien der im Goethe-Nationalmuseum Weimar befindlichen Zeichnungen Wagners verdanke ich dem freundlichen Entgegenkommen des Direktors der Staatl. Kunstsammlungen in Weimar, Herrn Dr. W. Scheidig.



Abb. 1. Hyakinthos und Polyboia. Federzeichnung von Martin Wagner, Weimar, Goethe-Nationalmuseum.

(Abb. 2)<sup>14</sup>. Sie ist auf Leinwand gemalt, 48,5 cm hoch, 62,7 cm breit, leider durch eine große Fehlstelle, wie aus der Abbildung ersichtlich, verunstaltet.

Der Zug der Götter mit ihren Schützlingen schwiebt in der Diagonale des Bildes an uns vorüber. Ihn eröffnet Aphrodite mit Halsband und Anmutsgürtel, die mit ihrer Rechten die Hand der Polyboia ergreift. Die Linke des Mädchens hält Artemis, durch den dunklen Mantel als Göttin der Nacht bezeichnet (in der Zeichnung trägt sie außerdem einen kleinen Halbmond im Haar). An die rechte Schulter der Schwester klammert sich Hyakinthos, während er seine Linke der Athena reicht, die ihn umfaßt und trägt. Den Zug umschweibt der Reigen der Horen, von denen fünf die linke untere, zwei die rechte obere Ecke des Bildes füllen. In der linken oberen Ecke erscheint Zeus sehr tief auf Wolken sitzend: er hält in der Rechten den Blitz und erhebt gebieterisch die Linke. Ihm umgeben die drei Moiren, von denen die mittlere durch den Rocken, die rechte durch die aufgeschlagene Buchrolle gekennzeichnet ist. Die rechte untere Ecke ist auf dem Gemälde sehr zerstört, die Zeichnung gibt hier die Andeutung einer Landschaft:

<sup>14</sup> Fritz Knapp, *Katalog der Gemälde und neueren Skulpturen der M. v. Wagner-Stiftung der Univ. Würzburg (1914)* Nr. 510 (mit starken Irrtümern in der technischen und inhaltlichen Beschreibung).



Abb. 2. Hyakinthos und Polyboia. Ölskizze von Martin Wagner, Würzburg.  
M. v. Wagner-Museum.

eine Meeresküste mit tief eingeschnittenen Buchten, ragendem Felsenkap und vorgelagertem Inselchen. Es ist erstaunlich, wie der junge Künstler hier mit intuitiver Sicherheit das typische Bild einer griechischen Landschaft getroffen hat.

Seinem in dem Brief an Goethe geäußerten Vorsatz entsprechend hat der Maler lichte Farben von großer Zartheit gewählt. Polyboia trägt ein weißes, blaugrün schattiertes Empire-Kleid, und ähnlich, nur dunkler, ist Athena gekleidet. Das Gewand der Aphrodite strahlt in hellem Goldgelb, während Artemis im Kontrast dazu in einen graublauen Chiton mit dunkelolivgrünem Mantel gehüllt ist. Die Gewänder der Horen im einzelnen zu beschreiben, würde zu weit führen; die Farben werden nach dem Hintergrund zu immer lichter, so daß die letzte Hore links in hellstem Rosa, die beiden der rechten Seite in zartem Hellgelb verschweben. Als Hintergrund dient ein lichtblauer Himmel, der auf der linken Seite von einer auf- oder untergehenden Sonne erhellt wird. Die Zeus-Gruppe bleibt in nebelhafter Ferne ohne ausgesprochene Farbigkeit.

Ein Vergleich zwischen der Zeichnung in Weimar und dem Gemälde in Würzburg läßt deutlich das Ausreifen der Bildidee erkennen. Dadurch, daß Artemis jetzt

ganz in ein dunkles Gewand gekleidet ist, bildet sie einen wirksamen Gegensatz zur leuchtenden Gestalt der Aphrodite und einen Hintergrund für den Kopf der Polyboia. Der Mantel der Athena hat einen lebendigeren Schwung erhalten. Die Moiren stehen nicht mehr von Zeus getrennt – mit der ungeschickt gehaltenen Schere der Atropos –, sondern umgeben ihn in geschlossener Gruppe. Der Zackenimbus des Zeus ist weggefallen wie auch der schwach angedeutete Regenbogen, dafür die Wolke der Götter links oben verstärkt worden.

Man sieht dem Bilde an, daß für seine Zeit nicht die Farbe, sondern die Schönheit der Komposition das erste Erfordernis war, und wird dem jungen Maler zugestehen, daß er nicht nur in einer guten Schule gewesen ist, sondern daß er das Gelernte auch geistreich anzuwenden weiß. Der Zug nach oben, das Tragen und Getragen-Werden kommen in der Mittelgruppe vorzüglich zum Ausdruck, ebenso in den Horen das schwebende Umkreisen. Dabei wird in der großen Horengruppe durch das dreimalige Wechseln der Richtung jede Einförmigkeit vermieden. Das Spiel der Arme und Hände drängt sich vielleicht zu sehr auf, doch beruht auf ihm der Eindruck des lockeren und doch ununterbrochenen Zusammenhangs der Figuren. Nur wird freilich eine genauere Betrachtung zeigen, daß die wesentlichen von uns genannten Vorzüge der Komposition auf sehr erheblichen Zitaten des Malers aus älteren und zeitgenössischen Vorbildern beruhen.

Man hat das Ganze als Entwurf zu einem Deckengemälde erklären wollen, aber auf Untersicht ist nirgends Rücksicht genommen. So viel bleibt freilich richtig, daß diese Apotheose ohne die Anregung der Würzburger Tiepolo-Fresken kaum in solcher Weise gestaltet worden wäre. Die tief auf Wolken kauernde Zeus-Gruppe spricht ebenso dafür wie die Vorliebe für einen eigentümlich blassen gelbgrünen Ton, der im Treppenhaus-Fresko entfernte Götter bezeichnet. Auch die Farnesina-Bilder Raffaels hat der junge Maler wohl gekannt. Aus einem Zwickelfresko (Venus die Hilfe Jupiters anflehend) stammt das rutenförmige Blitzbündel des Zeus und die Art, wie es gehalten wird, aus einem der Deckenbilder die Gruppe der den Zeus umgebenden drei Göttinnen. Im übrigen dürfte eines der Lieblingsbilder der Goethezeit nachwirken, Guido Renis «Aurora» im Casino Rospigliosi: vor allem die Aurora selbst, diagonal nach oben schwebend mit umgewandtem Kopf und gebauschtem Mantel; ferner die Horen, die den Sonnenwagen umkreisen, auch hier sieben an der Zahl, von denen zwei abgetrennt werden, auch hier belebt durch den Wechsel der Richtung; schließlich die Landschaft mit Meer und Bergen in der rechten unteren Ecke.

Daß der Geist Fügers über dem Gemälde schwebt, ist offenbar, doch vermag ich aus Mangel an Anschauung seiner mythologischen und historischen Bilder keine genaueren Beziehungen nachzuweisen. Im Gegensatz zu seiner liebenswürdigen Verschwommenheit zeigt Wagners Bild eine große Klarheit und Festigkeit der Formen, die er vielleicht in der Werkstatt Davids gelernt hat.

Am deutlichsten aber läßt sich der Einfluß eines Künstlers greifen, der weder zu den Großen der Vergangenheit noch zu Wagners Lehrern gehört hat, der

Einfluß John Flaxmans, und zwar haben wir für ihn keinen geringeren Zeugen als Goethe. Der Dichter freilich nahm gegen die so berühmten Zeichnungen zu Homer, Aischylos und Dante eine eigentümliche Stellung ein. Er erkannte ihren überwältigenden Eindruck auf die Mitlebenden an, suchte ihn aber pädagogisch auszuwerten, ja wir dürfen annehmen, daß sie erst in ihm den Gedanken seiner Preisaufgaben aus Homer angeregt haben. In seiner programmatischen Nachricht von 1799<sup>15</sup> werden die Künstler nämlich aufgefordert, die «sehr fehlerhafte» Zeichnung Flaxmans mit dem gleichen Thema zu verbessern. Im gleichen Jahre hatte er durch A. W. Schlegel die Kupfer Pirolis zuerst zu Gesicht bekommen<sup>16</sup> und am 1. April 1799 an Heinrich Meyer geschrieben<sup>17</sup>: «ich begreife recht, wie Flaxman der Abgott der Dilettanten seyn kann, da seine Verdienste durchaus faßlich sind und man, um seine Mängel einzusehen und zu beurteilen, schon mehr Kenntnis besitzen muß.» Die Gründe dieses Urteils werden uns klar, wenn wir die Bemerkungen Goethes zu den einzelnen Blättern<sup>18</sup> durchsehen. Oft sind ihm die ruhigen Szenen «zu schwach» oder «nur gar zu mager», die phantastisch bewegten zu «fratzenhaft». Er mißbilligte also wohl die bekannte englische Neigung zu einer etwas süßlichen Eleganz und erkannte richtig den zweifellos sehr starken Einfluß Heinrich Füßlis auf Flaxman. Dann aber mußte ihm Füßli in seiner von ihm anerkannten Originalität trotz des «wilden Stils» seiner «grauerlichen Scenen»<sup>19</sup> immer noch lieber sein, wie er auch Blätter des Malers eifrig gesammelt hat<sup>20</sup>. Zu Flaxmans Zeichnung zur Odyssee «Ulyss dem Cyklopen einschenkend» bemerkt er: «man sieht um desto mehr, daß dies kein Gegenstand der bildenden Kunst sey.» Da überrascht es freilich, daß für das Jahr 1803 gerade dieses Thema als Preisaufgabe gestellt wurde. Wagners Zeichnung<sup>21</sup> erinnert denn auch an das Vorbild Flaxmans, nur daß der englische Maler den Größenunterschied zwischen Riese und Menschen viel stärker betont und geschickt durch die Rückenansicht des Kyklopen dem schwierigen Problem ausweicht, dessen Gesicht von vorn zu zeigen. Hier hat sich denn der junge Wagner um den richtigen Ausdruck auch vergeblich abgemüht. In Weimar muß die Abhängigkeit von dem englischen Vorbild aufgefallen sein, denn Goethe bemüht sich ausführlich<sup>22</sup>, den Preisträger in

<sup>15</sup> Nachricht an Künstler und Preisaufgabe (W.A. 48, 6).

<sup>16</sup> Tagebücher vom 29. März bis 1. April 1799 (W.A. III 2, 239–240).

<sup>17</sup> W.A. IV 14, 62 Nr. 4023.

<sup>18</sup> W.A. 47, 341–346, dazu das zusammenfassende Urteil *Über die Flaxmanischen Werke* a. O. 245–246.

<sup>19</sup> Heinrich Meyer, *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* (W.A. 49 I 27f.).

<sup>20</sup> Brief an Heinrich Meyer vom 7. März 1831 (W.A. IV 48, 142). Schuchardt a. O. 264 Nr. 318.

<sup>21</sup> Die Preiszeichnung Wagners ist verloren, weil sie auf Veranlassung des Würzburger Kurators nach München geschickt wurde, um dort bei Hofe vorgelegt zu werden. Schelling wurde 1815 von Goethe gebeten, sie dort zu suchen, konnte sie aber nicht mehr ausfindig machen, vgl. Goethes Briefwechsel mit Schelling (Schriften der Goethe-Gesellschaft XIII 262ff.). Wir kennen die Zeichnung also nur durch den sehr harten Umriß-Stich im Neujahrsprogramm der Jen. Allg. Lit.-Zeitung von 1804. Auch von diesem Stich verdanke ich eine Photographie Herrn Dr. W. Scheidig in Weimar. Flaxmans Zeichnung: *The Odyssey of Homer* (1805) pl. 14 (bei Goethe Nr. 11).

<sup>22</sup> W.A. 48, 63–64.

Schutz zu nehmen: Er hätte ihm auch dann den Preis erteilt, wenn seinem Werk wirklich Flaxmans Entwurf zugrunde gelegen hätte, denn der Künstler habe das Recht, das unvollkommen Gebildete als seinen Stoff zu behandeln, und er leiste etwas Rühmliches, wenn er einen mangelhaften Entwurf verbessere. Schon vorher<sup>23</sup> hatte Goethe ja die Forderung an die Künstler seiner Zeit gerichtet, sie sollten nach Art der Alten nicht mehr nach Originalität in der Weite und Breite suchen, sondern eine schon wirklich dargestellte Idee neu bearbeiten.

Treten wir mit dieser Erfahrung vor unser Bild, so müssen wir allerdings feststellen, daß der junge Wagner bei Flaxman sehr reichliche Anleihen gemacht hat: Die eigentliche Kompositionsidee, ein Zug schwebender Gestalten von rechts unten nach links oben, stammt vom Zug der Okeaniden<sup>24</sup>, die Haltung der Aphrodite und der Polyboia gleicht der von Iris und Aphrodite, die zu Ares aufschweben<sup>25</sup>; die mit balancierend ausgestreckten Armen kreisenden Horen kommen mehrfach vor<sup>26</sup>.

«Artig, nur möchte man sagen, ins Antike manieriert» – dieses Urteil Goethes über das Horenblatt der Odyssee dürfen wir wohl auch auf Wagners Darstellung von Hyakinthos und Polyboia anwenden. Sie ist meines Wissens die einzige Rekonstruktion geblieben, die jemals versucht worden ist. Vor allem aber bleibt das Bild doch interessant als Zeugnis einer Kunst im Übergang zwischen zwei Zeiten. Im Grunde noch genährt von den Kräften des Barock, verläßt sie den Boden der Tradition, um zunächst im überirdischen Raum der Gedankenkunst – die vielen schwebenden Gestalten scheinen dafür fast symbolisch zu sein<sup>27</sup> – einen neuen Weg zu suchen.

<sup>23</sup> Weimar. Kunstausstellung 1801 (W.A. 48, 43).

<sup>24</sup> *The Tragedies of Aeschylus, engraved by Th. Piroli* 1795 pl. 3 (bei Goethe Nr. 2). Für die Ausleihung der schönen alten Bände mit Flaxmans Werken aus der Gräfl. Schönbornischen Bibliothek auf Schloß Pommersfelden bin ich Herrn Pfarrer Schonath und Herrn Prof. O. Meyer sehr zu Dank verpflichtet.

<sup>25</sup> *The Iliad of Homer* 1805 pl. 10 (bei Goethe Nr. 7).

<sup>26</sup> *The Iliad* usw. pl. 16 (bei Goethe Nr. 13): Horen vor dem Sonnenwagen. *The Odyssey* usw. pl. 18 (bei Goethe Nr. 14): Eos und drei Horen.

<sup>27</sup> Die künstlerisch bedeutendste unter ihnen bleibt wohl die Psyche Pierre Paul Prud'hons von 1808.

## Burckhardt und Dilthey

Von *Felix Staehelin*, Basel

Jacob Burckhardts *Kultur der Renaissance in Italien* ist 1860 in erster, 1869 in zweiter, nicht wesentlich veränderter Auflage erschienen. Erst nach dem letztgenannten Zeitpunkt, zwischen 1869 und 1874, hat Burckhardt zuhanden des von ihm ins Auge gefaßten neuen Bearbeiters Bernhard Kugler in seinem Handexemplar allerlei an Umfang nicht reiche, aber inhaltlich bedeutsame Änderungen vorgenommen. Meist sind es kleine Zusätze, doch gelegentlich auch Tilgungen. So, besonders bemerkenswert: im 4. Abschnitt, wo von den Selbstbiographien die Rede ist, wurde dem Renaissancekünstler Benvenuto Cellini das Zeugnis zuteil<sup>1</sup>: «Er ist ein Mensch, der alles kann, alles wagt und sein Maß in sich selber trägt.» Unmittelbar darauf folgte noch in der 2. Auflage das oft zitierte Wort: «Ob wir es gerne hören oder nicht, es lebt in dieser Gestalt ein ganz kenntliches Urbild des modernen Menschen.» Diesen Zusatz hat Burckhardt im Handexemplar weggestrichen, und der verdiente letzte Herausgeber Werner Kaegi hat ihn denn auch in seine Fassung des Textes<sup>2</sup> nicht aufgenommen.

Was hatte den Verfasser zu dieser Ausmerzung bewogen? Kaegi vermutete, Burckhardt möchte den Satz unter diejenigen Urteile gerechnet haben, die ihm – wie er in der «Vorbemerkung» zur 2. Auflage gesteht – nachträglich «bereits etwas jugendlich erschienen»<sup>3</sup>.

Ich möchte vermuten, daß etwas Anderes den Anlaß zu der Tilgung gebildet hat, nämlich eine Rezension, in der Burckhardts Buch zwar als die glänzend geschriebene Zusammenfassung der Ergebnisse reichster und feinster Studien gepriesen, aber zugleich wegen mangelnder Schärfe der allgemeinen Begriffe gerügt und sogar des willkürlichen Spiels mit solchen Allgemeinbegriffen bezichtigt wurde. Als Beispiel nahm der Kritiker gerade die Andeutung über den Begriff des «modernen Menschen» aufs Korn, die Burckhardt anlässlich Benvenuto Cellinis vorzubringen sich erlaubt hatte. Und jene Wendung, «ob wir es gerne hören oder nicht» wurde gar mit leisem Spott gegen den Verfasser gekehrt, da man ja mit mindestens ebensoviel Recht die antiken Sophisten oder eine Reihe gewalttätiger Politiker und Heerführer späterer Zeiten als «Urbilder des modernen Menschen» hinstellen könnte.

Die Besprechung war anonym erschienen in der von Julian Schmidt redigierten

<sup>1</sup> 1. Auflage, S. 333; 2. Auflage, S. 265.

<sup>2</sup> Gesamtausgabe V 241; Ausgabe Hallwag Bern (1943) 350.

<sup>3</sup> Gesamtausgabe V, S. LXVI.

«*Berliner Allgemeinen Zeitung*» Nr. 420 vom 10. September 1862. Wer sie geschrieben hatte, wußte niemand, bevor im Jahre 1936 der XI. Band von *Wilhelm Diltheys «Gesammelten Schriften»* erschien. Dort ist auf S. 70–76 die Kritik aus der «*Berliner Allgemeinen Zeitung*» abgedruckt; auf S. 75 findet sich der beantwortete Satz<sup>4</sup>.

Burckhardt kannte diese Rezension; ein Exemplar der «*Berliner Allgemeinen Zeitung*» vom 10. September 1862 liegt in seinem Nachlaßarchiv und trägt die Bleistiftspuren des Gelesenseins. Das Pochen des Kritikers auf sein System abstrakter Methode muß ihn ähnlich angemutet haben wie zwanzig Jahre früher die Einwendungen philosophischer Studiengenossen, gegen die er sich brieflich<sup>5</sup> zur Wehr setzte, indem er behauptete, er sei «durchaus der Spekulation unfähig und zum abstrakten Denken auch keine Minute im Jahr aufgelegt»; seiner Natur sei der «einseitige Hang» zu konkreter Anschauung eigen.

Immerhin, sein seither berühmt gewordenes Wort vom «Urbild des modernen Menschen» glaubte er schließlich doch der 1862 lautgewordenen Kritik opfern zu müssen. Hat er jemals erfahren, daß es kein Geringerer als *Dilthey* war, dem er dieses Opfer gebracht hatte? Wenn ja, so könnte ihm das Geheimnis nur von *Dilthey* selber enthüllt worden sein.

Burckhardt und *Dilthey* haben drei Semester hindurch, von Ostern 1867 bis Michaelis 1868, nebeneinander als Kollegen an der Basler Universität gewirkt. 1869 las man den Satz noch in der 2. Auflage; erst nachher ist er im Handexemplar gestrichen worden. Chronologisch wäre es also möglich, daß *Dilthey* sich in einem zu Basel geführten Gespräch als Verfasser jener Rezension zu erkennen gegeben hat. Nur müßte dann, da der Satz in der 2. Auflage 1869 noch ohne Abstrich erscheint, die Tilgung erst später, unter dem nachwirkenden Eindruck eines solchen Gesprächs, vorgenommen worden sein.

Über den Inhalt der wissenschaftlichen Unterhaltungen beider Kollegen ist uns sehr wenig bekannt. Beiläufig verrät *Dilthey* in einem Brief an Heinrich von Treitschke im Oktober 1867<sup>6</sup>, er gedenke demnächst eine Untersuchung «über die Epochen des sittlichen Bewußtseins» abzuschließen, «an welcher auch Burckhardt in Basel viel Anteil nimmt». Wir wissen nicht, ob diese «Untersuchung» *Diltheys* jemals literarische Gestalt angenommen hat, vermögen darum auch nicht zu sagen, was 1867 den eigentlichen Gegenstand seiner Gespräche mit Burckhardt gebildet haben mag. Jedenfalls deutet er in seiner Korrespondenz mit keinem Wort an, daß etwa Burckhardts «*Kultur der Renaissance*» und seine eigene Besprechung dieses Buches jemals zwischen ihnen erörtert worden wäre.

Viel besser sind wir unterrichtet über den äußeren Rahmen des kollegialen

<sup>4</sup> In der vorläufigen *Dilthey-Bibliographie* von Hans Zeeck, Archiv f. Geschichte der Philosophie 25 (1912) 154ff. ist diese Besprechung nicht aufgeführt; nur summarisch und ohne Angabe des Fundorts wird auf S. 161 ein Zeitungsaufsatz über «Burckhardts Renaissance» unter den Stücken erwähnt, die «nicht berücksichtigt werden konnten».

<sup>5</sup> Brief an Beyschlag vom 14. Juni, an Fresenius vom 19. Juni 1842.

<sup>6</sup> Zitiert von Clara Misch geb. *Dilthey*, *Der junge Dilthey* (Leipzig und Berlin 1933) S. 251.

Verkehrs und über den persönlichen Eindruck, den die Beiden voneinander gewonnen haben. Dilthey legt sich in seinen vertraulichen Briefen keinerlei Zurückhaltung auf, wo es ihm darum zu tun ist, Basel und die Basler zu kennzeichnen. Gleich im Frühjahr 1867 schreibt er seinem Vater<sup>7</sup>:

« ... Mit Basel geht mir's wunderlich. Die Lage der Stadt finde ich anmuthig; die Art wie sich alles für die Universität interessirt, sehr wohltuend; auch Menschen finde ich, die mir sehr wohl gefallen – eben ging noch der Physiologe His von mir, mit dem ich eine sehr angenehme und unterrichtende Stunde hatte –: dennoch liegt ein Druck auf mir, halb aus Heimweh nach Euch, halb doch aus etwas Andrem gemischt. Es liegt etwas so Enges in der Art der Menschen, zu denken und zu sein. In Berlin giebt jeder sich ganz gerade, offen, ohne besonderen Argwohn. Hier finde ich selbst bedeutende Menschen wie Burckhardt, sehr weltkundige wie die beiden Vischer mißtrauisch, beobachtend, als wäre bei dem Gegenüber auf verborgene Fangeisen irgendwo zu rechnen, in die man treten könne. Noch mehr fällt etwas andres auf: ein Mangel an Glaube, an Zuversicht auf die Welt. So war mir ganz überraschend, wie ein Mensch wie Burckhardt plötzlich damit hervorkam: er habe wenig Hoffnungen in irgend einer Art, Europa werde alt, mit unsren Kultur neige es zu Ende. Wahrhaftig man müßte das letzte Jahr in Berlin nicht erlebt haben, um solche Ideen auf etwas Andres als Unkenntniß der eigenen Zeit zurückzuführen. Das macht so eng, daß man sieht, wie hier Alles doch aus einem Winkel gesehn und beurtheilt wird. Das macht sich dann auch darin geltend daß niemand hier fast an Schreiben denkt: der Wirkungskreis an der Universität wird als allein wichtig angesehn, Dies hat die meist sehr störende Folge daß die Vorlesungen auch von den Tüchtigsten als ausschließlicher Lebenszweck behandelt werden. Obenan steht dabei mein College Steffensen, von dessen Vortrag Wunderdinge erzählt werden. Ich, mit soviel Arbeiten auf dem Halse, werde also einen sehr schweren Stand haben.

Ungemein gut hat mir Burckhardt gefallen. Er wollte gleich den Abend eine Kneiperei arrangiren: ich war aber so von Heimweh, oder wie ich es nennen soll, geplagt daß ich einen Vorwand machte. Er hat eben aus Tübingen einen Ruf ausgeschlagen, auf eine Anfrage aus Heidelberg verneinend geantwortet. Ein Vierziger im Anfang, mit schon ganz weißem Haar, das er kurz geschnitten trägt, muskulös, schlanke Gestalt, lebendige Manieren, eine wundervolle Manier zu sprechen. Wie ich bis jetzt sehe, kein großer ihn tragender Lebensinhalt ...»

Also Männer wie Jacob Burckhardt, der Kuratelspräsident Karl Vischer-Merian und der klassische Philologe Wilhelm Vischer-Bilfinger kamen dem Schreiber als mißtrauische, lauernde Menschen vor, ohne «Glauben und Zuversicht auf die Welt»; bei Burckhardt insbesondere, dessen rüstige Art sich zu geben ihn um ein Jahrzehnt jünger erscheinen ließ als er war, überraschte Dilthey ein Mangel an Hoffnung im Gedanken an die Kultur Europas, den sich der Briefschreiber nur aus «Unkenntniß der eigenen Zeit» und aus dem Fehlen eines «großen ihn tragenden Lebensinhalts» erklären konnte. Die Ursachen dieses Eindrucks hat Bodo Sartorius von Waltershausen 1938 feinsinnig auseinandergesetzt<sup>8</sup>; hätte er den zweiten Weltkrieg und seine kulturmörderischen Folgen mit in Betracht ziehen können, so würde er die von Dilthey als so befremdlich empfundene Haltung Burckhardts wohl noch einleuchtender gedeutet haben.

Es klafften zwei grundverschiedene und unversöhnliche Gegensätze auseinander. Dort der siegesstolze Preuße, der soeben sein Königgrätz erlebt hatte und geraden-

<sup>7</sup> Clara Misch geb. Dilthey a. O. 237f.

<sup>8</sup> Blätter für deutsche Philosophie 12, 1 (1938) 70ff.

wegs auf die kommende Großmacht des Deutschen Reiches hinsteuerte, der auch in unerschütterlichem Optimismus von dem ständigen Fortschritt der Kultur überzeugt war, die demnächst ihre höchste Blüte erreichen würde. Hier der Seher einer düsteren Zukunft, bereits die tief pessimistischen Gedanken in sich bewegend, die er dann im Winter 1868/69 zum ersten Mal vor seinen Hörern an der Universität aussprechen sollte (aus der damaligen Vorlesung «über Studium der Geschichte» sind später bekanntlich die «Weltgeschichtlichen Betrachtungen» hervorgegangen), der aufs schärfste den z. B. von Gustav Freytag vertretenen Glauben an den sittlichen Fortschritt der Menschheit seit den «sogenannten rohen Zeiten» geißelte<sup>9</sup> und gegenüber der politischen Entwicklung Deutschlands gerade durch die Schicksalswende von Königgrätz zu dem entschiedenen Nein gedrängt wurde<sup>10</sup>.

Dem Freunde Wilhelm Scherer in Wien schreibt Dilthey am 12. Mai 1867<sup>11</sup>:

«... Mit meinen Vorlesungen geht's vortrefflich. Trotzdem daß Steffensen, einer der besten philosophischen Docenten in Deutschland und Schweiz, seine Geschichte der Philosophie 6 ständig fortsetzt, habe ich es gleich in diesem ersten Semester schon jetzt auf 25 in der Psychologie gebracht: Publika sehr gut.

Sehr interessante Menschen hier. Besonders Steffensen, eine wundervolle Erscheinung; in ihrer Art unvergleichlich, dann Burckhardt. Die beiden drücken denn freilich schwer auf alle Fakultäten, ausgenommen die medizinische. W. Vischer, der Hauptphilologe hier, neulich traurig: seine Fortsetzung der griechischen Litteraturgeschichte garnicht zu stande gekommen, die Studenten 6 Stunden Steffensen, 4 Burckhardt, ein Theil noch 4–6 Stunden bei mir – was wird da aus der Philologie? Wackernagel ist auch sehr beliebt mit seiner Litteraturgeschichte. Besuch hab ich ihm noch nicht gemacht ...»

Und nochmals dem Vater zum 4. Juni 1867<sup>12</sup>:

«... His, der Physiologe der Universität, war da, nach meiner Gesundheit zu sehen, weil ich eine Einladung auf heut Abend bei ihm abgesagt. Wir haben uns neulich auf dem Sonntagsspatzgang der Professoren nach Augst (den Römerruinen) zusammengefunden, und ich habe große Freude daran, ihn hier zu finden – obwohl man hier von ihm behauptet daß er ebenso egoistisch in sich zurückgezogen als bedeutend sei. Er hat im letzten Winter sehr schöne Entdeckungen gemacht. Er und Hagenbach (Physiker) sind, während ich Psychologie lese, natürlich die, deren Interessen sich mit dem meinigen am meisten begegnen. Ich bin so ganz gegen alles andere abgeschlossen, daß ich z. B. Burckhardts Verkehr eben gar nicht suche, auf den ich mich eigentlich sehr gefreut hatte ...»

Es muß auffallen, wie im Umgang mit dem nachmaligen Organisator der «geisteswissenschaftlichen» Forschung nunmehr gerade die Naturwissenschaft und ihre akademischen Lehrer in den Vordergrund traten: der berühmte spätere Leipziger Anatom Wilhelm His-Vischer und der anregende Physiker Eduard Hagenbach-Bischoff nahmen jetzt sein Interesse weit mehr in Anspruch als der Historiker Burckhardt, gegen den er sich recht eigentlich verhärtet zu haben scheint.

<sup>9</sup> Vgl. Gesamtausgabe VII 49f. = *Weltgesch. Betrachtungen* hsg. von W. Kaegi (Bern 1941) 123ff., dazu B. S. von Waltershausen a. O. 72.

<sup>10</sup> Vgl. Emil Dürr, *Freiheit und Macht bei Jacob Burckhardt* (Basel 1918), 142; dazu Burckhardts Brief an Salomon Vögelin vom 7. Sept. 1866: «Ernster ... ist das völlige Verzweifeln an allem Kleinen, welches um sich greift; wer nicht zu einem Dreißigmillionenreich gehört, der schreit: Hilf Herr, wir versinken! – Der Philister will mit Teufels Gewalt an einem großen Kessel essen, sonst schmeckt es ihm nicht mehr.»

<sup>11</sup> Clara Misch geb. Dilthey a. O. 238.

<sup>12</sup> Clara Misch a. O. 243.

Mit seinem «Freunde» His trieb er «viel Physiologie der Sinne»; ein ganzes Jahr hindurch hörte er seine physiologischen Vorlesungen und erhielt von ihm sogar eine persönliche Anleitung im Präparieren<sup>13</sup>.

In dem bereits zitierten Brief an Treitschke<sup>14</sup> findet sich die Andeutung eines zweiten Grundes, der neben der Verlockung der Naturwissenschaften bei Dilthey unzweifelhaft als Schranke gegenüber Burckhardt gewirkt hat:

«... Ich wünsche sehr lebhaft von Basel wegzukommen, trotz der persönlich behaglichen Verhältnisse. Ganz abgesehen von der beständigen politischen Mißempfindung dort und dem Gefühl der Fremde, bin ich in meiner Wirksamkeit zu sehr beeinträchtigt ...»

«Politische Mißempfindung und das Gefühl der Fremde» konnte ja im Gedanken-austausch mit dem Physiologen und dem Physiker viel weniger leicht aufkommen als in Gesprächen mit dem künftigen Verfasser der «Weltgeschichtlichen Betrachtungen». Diltheys lebhafter Wunsch «von Basel wegzukommen» ist im Herbst 1868 erfüllt worden. Das führt uns zu zwei brieflichen Äußerungen Burckhardts über Dilthey, die sich wohltuend abheben von Diltheys Haltung gegenüber den Baslern im allgemeinen und Burckhardt im besonderen.

Zwei deutsche Universitäten bemühten sich gleichzeitig energisch darum, Dilthey als Professor für einen philosophischen Lehrstuhl zu gewinnen. Der hier folgende Brief an Otto Ribbeck<sup>15</sup>, geschrieben am 28. Oktober 1867, spricht für sich selber; er mag zeigen, mit was für einer ehrlichen Angst Burckhardt die drohende Gefahr des Verlustes dieses Kollegen und seines Weggangs nach Kiel abzuwenden bemüht war.

«Verehrtester Freund,

Sie werden sich wundern, daß ich erst jetzt antworte, ich war aber einen vollen Monat in Frankreich und Paris und fand erst gestern Nachts bei meiner Heimkehr Ihren werthen Brief vor.

Ich bitte Sie, uns Dilthey noch zu lassen! er ist noch jung und jugendlich und kann gerade in Basel sich so vortrefflich auf eine Laufbahn in Deutschland vorbereiten. Ich glaube, er hat jetzt in Basel solche Zeiten die er in Zukunft als die glücklichern seines Lebens betrachten wird. Sodann würden Sie ihn in Kiel vielleicht auch nicht lange behalten, wer weiß! Denn das Zeug an ihm ist sehr bedeutend, das muß ich zur Ehre der Wahrheit bekennen. Ich bin ganz bekümmert wegen Ihrer Anfrage und hege nur die Eine schwache Hoffnung, daß vielleicht die Verspätung dieser Antwort mit für sein Hierbleiben entscheide. – Sie wissen vielleicht, daß Steffensen bei seiner Kränklichkeit ihn selber als Stütze aussuchte und siehe da! es gelang, und die Studenten faßten Feuer für Dilthey und wir hatten nun schon das tröstliche Gefühl einer vortrefflichen Acquisition für unser botteghino. Soll nun das so bald wieder zu nichts werden?

Ich schreibe gar nichts weiter hierüber, da ich doch nicht Specialia genug von seinen Büchern weiß. Seine Bildung ist, nach seinem Gespräche und seiner Antrittsvorlesung zu urteilen, höchst solid und dabei hat er eine superbe literarhistorische Ader.

Aber Sie müssen ihn uns noch lassen, es hilft nichts!»

Einen Monat später hatte Burckhardt ein gleichartiges Ansinnen von Bonn zu bekämpfen; von Anton Springer war er um sein Urteil über Dilthey gebeten wor-

<sup>13</sup> Briefliche Äußerungen bei Clara Misch a. O. 256. 261. 284.

<sup>14</sup> ebd. 250.

<sup>15</sup> Herausgegeben von H. Trog, Neue Rundschau Nov. 1910, S. 1529f.

den<sup>16</sup>. In seiner Antwort spricht er sein Bedauern darüber aus, daß er an ihn zu schreiben habe in einer Angelegenheit, von welcher er «lieber nicht hören möchte».

«Unser werther College Dilthey sollte (so hoffen wir) eine Reihe seiner allerbesten Jahre an unserer Universität zubringen; daß wir ihn nicht auf immer zu fesseln imstande sein werden, müssen wir uns selbst sagen. Nun scheint es aber, er solle uns doch gar zu früh wieder genommen werden.

Ich kann Ihnen freilich nur im Allgemeinen bestätigen, was Sie bereits von ihm wissen, sein Erfolg bei den Studenten ist rasch entschieden gewesen; eine zündende Kraft geht von ihm aus, wie schon das Gespräch mit ihm sofort offenbart. Er spricht nicht bloß geistreich, sondern seine Gedanken über Welt, Geschichte, Literatur und Kunst strahlen – das fühlt man – von einem luminosen Centrum aus. Das Nähere aber, worüber Sie mich fragen, kenne ich nicht, da ich den philosophischen Disciplinen ziemlich fremd bin und zudem eine gewisse Scheu trage, mich über die Wirksamkeit von Collegen im Einzelnen zu unterrichten ...

Er macht aber den Eindruck einer Capacität, welcher man für die Zukunft die Bewältigung alles dessen zutraut was er unternimmt... »

Im nächsten Jahr folgte Dilthey trotz allem dem Ruf nach Kiel; Bonn hatte das Nachsehen. Daß Basel diesen glänzenden Lehrer so bald wieder verlor, scheint Burckhardt dem alten Freunde Ribbeck nicht verziehen zu haben. Die Vermutung hat viel für sich, daß der früher sehr herzlich gehaltene Briefwechsel zwischen ihnen mit dem 28. Oktober 1867 darum abbricht, weil Ribbeck die flehentliche Bitte um Einräumung einer längeren Frist für Diltheys Abberufung nicht erfüllt hatte.

Dilthey hat seit 1862 einer ganzen Reihe von Geschichtsforschern längere oder kürzere Abhandlungen gewidmet. Über Burckhardt hat er sich ausführlich nicht mehr geäußert. Nur gelegentlich legt er doch entschiedenes Zeugnis ab von seiner hohen Achtung vor dem Historiker Burckhardt: er hebt den besonders tiefen Blick und das feine Gefühl hervor, das in Burckhardts «bedeutenden» Arbeiten zutage trete; an Nietzsche hat er auszusetzen, daß er «den ihm so weit überlegenen Burckhardt» im Kern nicht verstanden habe, da er sonst wohl nicht seine Absage an die Geschichte<sup>17</sup> gerade von Basel aus und in verehrender Nähe zu Burckhardt geschrieben haben würde<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Brief vom 28. Nov. 1867, Original in Burckhardts Nachlaßarchiv, Nr. 52, Faszikel S. Konzept von Burckhardts Antwort (dat. 30. Nov. 1867) ebendaselbst. Beides bisher ungedruckt.

<sup>17</sup> Unnötig zu sagen, daß Dilthey hier auf Nietzsches «Zweite unzeitgemäße Betrachtung» (Vom Nutzen und Nachteil der Geschichte für das Leben, Basel 1874) anspielt.

<sup>18</sup> Ges. Schr. I 61. 250, 1. II 212. IV 528f. (über Nietzsche, 1898 geschrieben). IX 157.

## Buchbesprechungen

**R. Pitioni: Die urgeschichtlichen Grundlagen der europäischen Kultur.** Franz Deuticke, Wien 1949. SFr. 27.-

Auf 368 Seiten und mit 141 Textabbildungen, die meist mehrere Gegenstände darstellen, gibt der Verfasser ein inhalstreiches zuverlässiges Handbuch, das aus einer Pflichtvorlesung für Lehramtskandidaten hervorgegangen ist und den heutigen Stand der Forschung objektiv referiert. Dankbar ist man für das eingehende sorgfältige Register; aber man entbehrt im Text Literaturhinweise, die durch eine Seite «Literaturhinweise» am Ende des Buches nicht ersetzt werden – hier vermisste ich so grundlegende Werke, wie F. Matz, *Frühkretische Siegel*, Minns, *Scythians and Greeks*, P. Jacobsthal, *Early Celtic Art*. Auf einzelnen einzugehen, ist hier nicht möglich (S. 294: der Ring von Trichtingen ist aus Silber, nicht aus Gold; die skythische Kultur blüht im 6. und 5., nicht im 7. und 6. Jhd.); man darf den verdienten Verfasser zu seinem entsagungsvollen Werk beglückwünschen und dem Verlag für die schlichte gediegene Ausstattung danken.

K. Schefold.

**Adolf Nasz: Moulin à bras primitif.** Etudes du haut moyen âge, Section d'Archéologie, Vol. I. Directeur: Kazimierz Majewski. Warszawa/Wroclaw (Breslau) 1950. Polnisch mit französischer Zusammenfassung. 86 S. 37 Textabb. 6 Taf.

Das erste Kapitel geht auf das grundsätzliche Problem der paläoethnologischen Wiederherstellung in der Archäologie ein, das zweite wendet die dabei entwickelte Methode auf die typologische und konstruktive Geschichte der Handmühlen an, ausgehend von den in Polen gefundenen Exemplaren. Die in Polen auf dem Land heute noch gebräuchlichen Handmühlen lassen sich in vorgeschichtliche Zeit zurückverfolgen.

K. Schefold.

**Ernst Homann-Wedeking: Die Anfänge der griechischen Großplastik.** Deutsches Archäologisches Institut. Verlag Gebrüder Mann, Berlin 1950. 164 S. 65 Textabbildungen.

Welche Landschaft darf sich rühmen, das Wunder der Geburt der europäischen monumentalen Plastik gesehen zu haben? Es war verfehlt, wenn die ältere Forschung allen künstlerischen und kulturellen Aufschwung aus Ostionen herleiten wollte, weil dort die Heimat Homers war; es war aber auch einseitig, seit E. Loewys vor vierzig Jahren erschienenen *Typenwanderungen* nur auf Kreta den Ursprung der statuarischen Kunst zu suchen. Demgegenüber zeigt Homann-Wedeking, daß auch die Kykladen und Attika für die Entstehung der Großplastik eine Bedeutung hatten, von der bisher zu wenig die Rede war: «Das Bild der griechischen Kunst wird sich um so reicher gestalten, je mehr man die Unterschiede und Leistungen der einzelnen Landschaften und der großen Meister herausarbeitet.» Dieser Aufgabe gilt der dritte, der Hauptteil, des Werkes; der erste untersucht die Vorstufen des monumentalen Stils in der Kleinplastik, der zweite die schriftliche Überlieferung.

Der Verfasser, jetzt Dozent an der Universität Frankfurt, früher Mitarbeiter an den Ausgrabungen in Samos, Redaktor der Athenischen Mitteilungen und Assistent am deutschen archäologischen Institut in Rom ist für die große Aufgabe vortrefflich vorbereitet. Er hat die umfangreiche und schwer zu überblickende Überlieferung mit großer Sorgfalt in klarer, anschaulicher Form mit ausgezeichneten Abbildungen vorgelegt. Anmerkungen und Register sind praktisch, und dem vorbildlich ausgestatteten Werk merkt man keine Kriegsfolgen mehr an.

Gerne wird man zugeben, daß monumentale Marmorstatuen zuerst auf den Inseln geschaffen wurden, wo dieses edle Material gefunden wird. Der Verf. erkennt auch an, daß sich in bestimmten dorischen Gebieten schon vorher eine Monumentalisierung der Kleinplastik beobachten läßt, besonders in der Konsequenz und Formstreng der korinthischen Kunst. Er hat aber m. E. das Verhältnis von Korinth und Kreta nicht ganz richtig bestimmt. Von dem korinthischen feinen Flächenempfinden hebt sich der ins Große gehende Strukturwille, die herbe Kraft einer bestimmten Richtung hagerer kretischer Gestalten so deutlich ab, daß sie mir doch einen bedeutenden Anteil an der Ausbildung des «dädalischen» Stils zu haben scheint. Die Elfenbeingruppe in New York habe ich mit ihrer verdienten Ent-

deckerin kretisch genannt<sup>1</sup>, weil das keilförmige Einfügen des Rumpfs zwischen die Oberschenkel beim Apoll vom kretischen Dreros und beim kretischen Widdersänger wiederkehrt. Auch die dädelische Jünglingsstatuette in Delphi möchte ich gegen den Verf. weiterhin für kretisch halten, weil der charakteristische Gürtel dort am besten bezeugt ist und weil die folgerichtige strenge Struktur des «Dädelischen», mit ihrer Abstraktion von der dritten Dimension nun einmal dem Dorischen mehr als dem Ionischen entspricht. Das herrliche Marmorfragment von Delos, das der Verf. so richtig mit dem Bronzejüngling vergleicht, bezeugt nur, wie das «Dädelische» auf den Inseln zur inneren auch die äußere Monumentalität erhält. Daß es vom Westen in den Osten vordringt, wird vollends in Samos deutlich, wo es sich gegen eine einheimische, am großartigsten durch den Löwengott von Delphi bezeugte Art durchzusetzen hat<sup>2</sup>.

Nun ist die Bezeichnung «dädelisch» gewiß höchst problematisch; schon deshalb, weil die Genealogie von Kalon über Tektaios und Angelion und Dipoinos und Skyllis zu Daidalos nicht bis in die Zeit zurückreicht, in welcher der «dädelische» Stil geschaffen wurde; aber man hat m. E. mit Rumpf vom attischen und vom mythischen Daidalos den Lehrer von Dipoinos und Skyllis zu unterscheiden, der von Pausanias in anderem Zusammenhang als Schöpfer einer der Statuette von Auxerre ähnlichen Aphroditestatue auf Delos genannt wird. Solange diese Hypothese nicht widerlegt ist, sollte man sie nicht einfach verwerfen, weil sie die Überlieferung sinnvoll zu deuten versucht.

Wenn der Verf. schließlich in der kykladischen Vasenmalerei des frühen 7. Jahrhunderts mehr monumental Charakter findet als in der korinthischen, so ist ihm mein Nachweis entgangen, daß monumentale Malerei schon seit dem Ende des 8. Jahrhunderts in der nördlichen Peloponnes geschaffen wurde, wie die Schilder von Tiryns, die (nach ihren Namensformen) auf dorische Vorbilder zurückgehenden frühattischen Vasenbilder, die monumentale Phase der korinthischen Keramik um 700 und die literarischen Nachrichten über die Schöpfung der Monumentalmalerei in Korinth oder Sikyon bezeugen<sup>3</sup>. Dahinter stehen, wie ich damals andeutete, die monumentalen Menschenbilder Homers, die zur Schöpfung des Sagenbildes in der Kunst ermutigten. Die kykladischen Vasenbilder sind davon abhängig; ihre Struktur ist weniger fest.

Mit solchem Abwägen des Verhältnisses von dorischer und kykladischer Kunst verträgt sich sehr gut, was der Verf. über die Schöpfung der ersten monumentalen Marmorplastik auf den Kykladen und über ihren Zusammenhang mit dem Erwachen des Bewußtseins der Persönlichkeit in der fruhgriechischen Lyrik ausführt. Die vorstehenden Bemerkungen wollen nur eine Ergänzung, keine Berichtigung zu seinen ausgezeichneten Analysen geben.

K. Schefold.

**Fritz Eichler: Die Reliefs des Heroons von Gjölbaschi-Trysa** (Kunstdenkmäler, herausgegeben von E. Garger, H. 8). Franz Deuticke, Wien 1950. 20 Abb. 36 Taf. 77 S. SFr. 15.–.

Das hochwillkommene Buch bringt zum ersten Mal die ganzen Friese des unschätzbareren Denkmals nach Photographien, mit Beschreibung und Kommentar eines der besten Kenner, der für die Zusammensetzung (Ostwand!) und Interpretation Wichtiges beigesteuert hat; man vertraut sich gerne seiner kundigen Führung an<sup>4</sup>. Die Friese sind, wie schon der erste Herausgeber Otto Benndorf in seinem schönen Gjölbaschibuch gesehen hatte, nicht nur ein kostbares Werk griechischer originaler Plastik, sondern auch als Quelle für die verlorene griechische Malerei des reichen Stils von hoher Bedeutung. Allerdings hat man Benndorfs Zurückführung auf Polygnot mit Recht längst aufgegeben, aber noch weniger als dieser sind uns die großen Maler des reichen Stils bekannt, Zeuxis und Parrhasios. Weil es während des peloponnesischen Krieges in Athen keine großen Aufträge gab, scheinen die großen Maler damals in den vom Krieg weniger berührten Gebieten gearbeitet zu haben; so erklärt es sich m. E., daß uns die peripheren Arbeiten dieser Friese eine so viel reichere Anschauung von den perspektivischen Möglichkeiten, von den Massenkompositionen, von der ungewöhnlichen, sensationellen Erfindung der gleichzeitigen großen Malerei geben als die attischen Vasen. – Vieles freilich erklärt sich, wie Eichler mit Recht sagt, aus dem örtlichen Auftrag; ob dazu nicht auch die merkwürdige Größe der Penelope gehört; ob Odysseus und sie, auch anderes an der Hauptwand, als mythische Beispiele auf die Herrn des Grabes zu beziehen sind?

K. Schefold.

<sup>1</sup> Orient, Hellas und Rom in der archäologischen Forschung seit 1939 (Bern 1949) 108 Taf. 1, 1, nach G. M. A. Richter, AJA 49 (1945) 261ff.; anders der Verf. mit F. Matz.

<sup>2</sup> Orient, Hellas und Rom a. O. 107 Taf. 1, 2; H. Cahen, Die Löwen des Apollon. Mus. Helv. 7 (1950) 185ff.

<sup>3</sup> Die Antike 18 (1942) 76; z. T. wiederholt in Orient, Hellas und Rom S. 139.

<sup>4</sup> Er weist mich auf den kleinen Druckfehler S. 45 Z. 27 hin: statt «Stelle» lies «Stille».

**Excavations at Olynthus. Part 13. David M. Robinson:** Vases found in 1934 and 1938. The John Hopkins University Studies in Archaeology Nr. 38, edited by David M. Robinson. The John Hopkins Press, Baltimore 1950. 464 S. 267 Taf.

Robinsons zum größten Teil auf eigene Kosten unternommene und rasch veröffentlichte Ausgrabungen von Olynth sind von unschätzbarer Bedeutung vor allem für die Geschichte des griechischen Städtebaus und für die Chronologie der späten Klassik, weil die Stadt 348 zerstört wurde. Die Keramik aus der Zeit vom späten fünften Jahrhundert bis zur Zerstörung bildet die Hauptmasse der Kleinfunde; sie hat meine Chronologie der attischen Vasen des 4. Jahrhunderts bestätigt, wenn Robinson auch mit Recht sagt, daß man nach den neuen Olynther Funden die spätesten rotfigurigen Vasen ein paar Jahre früher ansetzen muß. Darauf und auf die Meisterfrage soll an anderem Ort eingegangen werden; hier sei nur auf die Verdienste der raschen Publikation, vor allem die guten Abbildungen hingewiesen. Die Einleitung gibt einen bequemen Überblick über die Olynthgrabung überhaupt mit Hinweisen auf die neuere Literatur. Bei der feinen Pelike 48 wird keine überzeugende Deutung gegeben; sie scheint mir Odysseus (am Pilos kenntlich) mit dem Kind Telemach darzustellen, in der durch Parrhasios' Gemälde berühmten Szene, wie er durch erheuchelten Wahnsinn sich dem Zug nach Troja entziehen will. Ist Nr. 54 nicht eher eine Pyxis als ein Kantharos? Auf dem Skyphos Nr. 55 scheint mir der sitzende Jüngling in der Mitte ein Szepter, keinen Thyrsos zu halten; der Speerträger vor ihm ist nicht gewaffnet, sondern trägt orientalisches Gewand: Es ist wohl dieselbe Szene wie in der Casa del Citarista (Monumenti della Pittura, Pompei 1) in dem Bild mit Zelt im Hintergrund; m. E. Kroisos mit Atys und Adrastos.

K. Schefold.

**Corinth. Results of Excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens. Vol. 15, 1: A. N. Stillwell, The Potters Quarter.** Princeton, New Jersey 1948. 138 S. 52 Taf.

In dem vortrefflich ausgestatteten Band wird von der Gattin des Archäologen R. Stillwell eines der Töpferviertel von Korinth veröffentlicht, das der Aufseher G. Kachros 1928 gefunden und die Verfasserin 1929–1935 ausgegraben hat. In diesem Gebiet wurden keine architektonischen Terrakotten und mit Figuren bemalte Vasen gefunden, aber 2700 andere Tonvasen und 2300 Terrakotten und Tonformen von solchen aus dem 8.–4. Jahrhundert, kostbare Zeugen für die Zuschreibung solcher Gattungen an Korinth. Die Vasen sollen in einem späteren Band veröffentlicht werden. Genannt sei noch eine Sirene aus Kalkstein und ein dorisches Kapitell des 6. Jahrhunderts. Leider lassen sich die hier ausgegrabenen Teile der westlichen Stadtmauer nur unsicher ins frühere 7. und spätere 5. Jahrhundert datieren; die jüngere ist die älteste bekannte Mauer mit halbrunden Türmen. Unter dem unvergleichlichen Schatz von Tonformen sind die schönsten die des 7. und 6. Jahrhunderts, während sie ärmlicher werden in der Zeit der höchsten Blüte attischer Kunst. Das 4. Jahrhundert zeigt unter attischem Einfluß wieder ein höheres Niveau.

K. Schefold.

## Mitteilungen

### Bei der Redaktion eingegangene Rezensionsexemplare

Aristoteles, *Die Nikomachische Ethik*, eingeleitet und übertragen von Olof Gigon. Artemis-Verlag, Zürich 1951. 304 S.

Athanasius, *Lexikon Athanasianum* digessit et illustravit Guido Müller, S. J. De Gruyter, Berlin. 5. Lieferung θεός – λαυβάνω. 1950. – 6. Lieferung λαυβάνω – ξηραίνω. 1951.

Bengtson, Hermann, *Griechische Geschichte von den Anfängen bis in die römische Kaiserzeit. Handbuch der Altertumswissenschaft*, begründet von Iwan v. Müller, herausgegeben von Walter Otto. Verlag Beck, München 1950. 589 S.

Ehrenberg, Victor, *The people of Aristophanes. A sociology of old Attic comedy*. Second edition (revised and enlarged). Verlag Blackwell, London 1951. 417 S.

Erbse, Hartmut, *Untersuchungen zu den attizistischen Lexika*. Abhandlungen der deutschen Altertumswissenschaft zu Berlin. Philosophisch-historische Klasse. Jahrgang 1949, Nr. 2. Akademie-Verlag, Berlin 1950. 256 S.

*Fabeln, Antike*, eingeleitet und neu übertragen von Ludwig Mader. Artemis-Verlag, Zürich 1951. Die Bibliothek der alten Welt. 368 S.

Heliodor, *Aithiopika*, *Die Abenteuer der schönen Chariklea*, ein griechischer Liebesroman. Übertragen von Rudolf Reymer, mit einem Nachwort von Otto Weinreich. Artemis-Verlag, Zürich 1950. 382 S.

Herbig, Reinhard, *Pan, der griechische Bocksgott*, Versuch einer Monographie. Verlag V. Klostermann, Frankfurt a. M. 1949. 99 S. XI Tafeln.

Hoffmann, Ernst, *Die griechische Philosophie bis Platon*. Verlag F. H. Kerle, Heidelberg 1951. 184 S.

Hommel, Hildebrecht, *Horaz, der Mensch und das Werk*. Verlag F. H. Kerle, Heidelberg 1950. 144 S.

Kahrstedt, U. *Artabanus III und seine Erben*. Dissertationes Bernenses ed. A. Alföldi. Series I, Fasc. 2. Verlag A. Francke, Bern 1950. 89 S.

Kunze, Emil, *Olympische Forschungen*, Bd. II. Archaische Schildbänder. Deutsches archäologisches Institut. Verlag De Gruyter, Berlin 1950. 261 S.

Maas, Paul, *Textkritik*, 2., verbesserte und vermehrte Auflage. Verlag Teubner, Leipzig 1950. 31 S.

Matz, Friedrich, *Geschichte der griechischen Kunst*, Bd. I. Textband 538 S. Tafelband 297 Tafeln. Verlag V. Klostermann, Frankfurt a. M. 1950.

Misch, Georg, *Geschichte der Autobiographie*. Dritte, stark vermehrte Auflage. 1. Band: Das Altertum, 2. Hälfte. Verlag A. Francke, Bern 1950. 355–712 S.

Nilsson, Martin P., *Geschichte der griechischen Religion*. 2. Band: Die hellenistische und römische Zeit. Handbuch der Altertumswissenschaft, begründet von Iwan v. Müller, herausgegeben von Walter Otto. Verlag C. H. Beck, München 1950. XXIII und 714 S.

Platon, *Die echten Briefe Platons*, griechisch und deutsch, übertragen und eingeleitet von Ernst Howald. Artemis-Verlag, Zürich 1951 (Die Bibliothek der Alten Welt). 180 S.

Plotini opera, Tomus I, *Porphyrii vita Plotini*. Enneades I–III ediderunt Paul Henry et Hans Rudolf Schwyzler. Verlag Desclée de Brouwer et Cie., Paris. L'édition universelle, Brüssel 1951 (Museum Lessianum Series Philosophica XXXIII). LVII und 417 S.

Scullard, H. H., *Roman Politics* 220–150 B. C. Clarendon Press, Oxford 1951. VII und 325 S.

Schachermeyr, Fritz, *Poseidon und die Entstehung des griechischen Götterglaubens*. Verlag A. Francke, Bern 1950. 219 S.

Sénèque, *De la clémence*, texte revu, accompagné d'une introduction, d'un commentaire et d'un index omnium verborum, par P. Faider (†), Ch. Favez, P. van de Woestijne. Deuxième partie, Commentaire et index omnium verborum. Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de faculteit van de wijsbegeerde en letteren. Verlag De Tempel, Brugge. 225 S.

Stein, Arthur, *Die Präfekten von Ägypten in römischer Zeit*. Dissertationes Bernenses ed. A. Alföldi, Series I, Fasc. 1. Verlag A. Francke, Bern 1950. 248 S.

P. Vergili' Maronis libellus qui inscribitur Catalepton, pars prior, ed. R. E. H. Westendorp Boerma. Verlag De Waal, Groningen 1949. 168 S.

Vermächtnis der antiken Kunst. Gastvorträge zur Jahrhundertfeier der archäologischen Sammlungen der Universität Heidelberg. Verlag F. H. Kerle, Heidelberg 1950. 232 S., 78 Abb.

Walser, Gerold, *Rom, das Reich und die fremden Völker in der Geschichtsschreibung der frühen Kaiserzeit*. Studien zur Glaubwürdigkeit des Tacitus. Verlag für Kunst und Wissenschaft, Baden-Baden 1951. 179 S.

Wirszubski, Ch. *Libertas as a political idea at Rome during the late republic and early principate*. Cambridge University Press 1950. 182 S.